الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية
العدد 558 تشرين الأول 2017 السنة السادسة والأربعون

المدير المسؤول
أ.د. نضال الصالح
رئيس اتحاد الكتاب العرب

رئيس التحرير
مالك صقور

مدير التحرير
فلك حصرية

هيئة التحرير

رضوان القضماني — عاطف البطرس
عبد الله الشاهر — ماجدة حمود
محمد رجب — ناديا خوست
نزار بريك هنيدي
الإخراج الفني: وفاء الساطي

للاشتراك في المجلة

داخل القطر للأفراد	2000 ل.س
داخل القطر للمؤسسات	2400 ل.س
في الوطن العربي للأفراد	8000 ل.س
في الوطن العربي للمؤسسات	12000 ل.س
خارج الوطن العربي للأفراد	21000 ل.س
خارج الوطن العربي للمؤسسات	21000 ل.س
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	700 ل.س

المراسلات باسم رئيس التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق - المزة أوتستراد /ص.ب: 3230
هاتف: 6117240 - 6117242 - 6117243 / فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني: E-mail:aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت: www.awu.sy

تنويه: للنشر في مجلة الموقف الأدبي يرجى إرسال المادة المراد نشرها مرفقة بـ (CD) مع التعريف بالكاتب

في هذا العدد من الموقف الأدبي

أ / افتتاحية العدد

ـ آراء ورأي آخر (المتنبي 7)..... مالك صقور..... 5

ب / دراسات

1 ـ السيرة الذاتية شعراً للأطفال..... د. بهيجة مصري إدلبي..... 13
2 ـ مستويات المكان المغلق في روايات حنا مينه..... مهدي عبيدي 43
3 ـ لغة الحزن والغربة في شعر نُصيب بن رباح ..... د. صبحي قصّاب..... 59

ج ـ أسماء في الذاكرة

ـ علي أحمد العبد الله

وتقنيات السرد في محكي (قاعة العرش الباردة)..... محمد أحمد طلب 75

د/ الإبداع

1 ـ الشعر

1 ـ أحببتك يا شام ..... منصور الحاتم 81
2 ـ السيدة..... شيخة المطيري 83
3 ـ لا تفتحي شراعي للريح..... زهير حسن 85
4 ـ إلى بدوي الجبل..... مجيب السوسي..... 87
5 ـ شباك موسيقي بعيد ..... طالب هماش..... 89
6 ـ دع الأفق يتكلم ..... رولا عبد الحميد 95
7 ـ هذا الليل في جسدي..... محمد رجب رجب..... 97
8 ـ بوركتم يا نسور قاسيون ..... ربى حديفي 100

2 ـ القصة

1 ـ بحجر أنا والزيتونة ..... وفيق أسعد 103

2 ـ فطيم في غابة داعش..... زبير سلطان قدوري 105

3 ـ رجل من نور ..... سوسن رجب 108

4 ـ تمنيات رستيعلان ..... بديع صقور 112

5 ـ مشهد أخير..... محمد الحفري.....116

هـ ـ نافذة

ـ كبوة جواد ..... فلك حصرية 121

و ـ حوار العدد

ـ مع الباحث والأديب راتب الحلاق ..... سلام مراد.....125

ز ـ رأي

ـ أدبيات الاقتباس والإسناد المرجعي وفهرسته لنص أدبي

حسب منهجية الهوامش ..... د. أحمد بلال 135

ح ـ قراءات نقدية

1 ـ القصيدة الواحدة/ دوقلة المنجبي/ ..... محيي الدين محمد..... 143

2 ـ قراءة في رواية "ضياع في حفر الباطن" لـ "عبد الكريم العبيدي" ..... ملك حاج عبيد..... 148

3 ـ الآخر الشرقي في رواية رامون مايراتا ..... د. ماجدة حمود 154

4 ـ أوراق مبعثرة..... د. حمدي موصللي 164

5 ـ لودميلا ..... فرج مجاهد عبد الوهاب 168

ط ـ والى لقاء

ـ حرب تشرين من زمن اليأس إلى بوابات التفاؤل ..... د. عاطف البطرس 175

آراء ورأي آخر المتنبي (7)

مالك صقور

.."ما زال المتنبي يبسط جناحيه في فضاء الشعر العربي، على الرغم من كل التحولات العميقة التي أصابت المجتمع العربي، والتغيرات الكبيرة التي لحقت بمفهوم الشعر وبنية القصيدة. وما زال يمثل الشاعر الأول، الذي يفتتن به عامة الناس"(1) هكذا يستهل دراسته "**لغز المتنبي**" د. نزار بريك هنيدي.

هذا رأي من آراء كثيرة حاولت إنصاف المتنبي، وثمة آراء تأثرت في رأي مَنْ أراد أن يشوّه سيرة المتنبي ويقلّل من شأن شعره العظيم.

وفي حين يرى د. نزار بريك هنيدي أن عامة الناس تفتتن بالمتنبي فيستحضرون أشعاره، وما تتضمنه من حكم يفيدون منها في حيواتهم اليومية، فإن المختصين والباحثين يعكفون على دراسة قصائده، لتطبيق مناهجهم النقدية الحديثة، لأنهم يرون فيها قدرة عجيبة على الاستجابة لمتطلبات القارئ ورؤيته الفنية وذوقه الجمالي، وفي الوقت نفسه، يرى د. نزار اليوم مِنَ القراء مَنْ يجد بأشعار المتنبي مرايا لنفوسهم ومشاعرهم وتطلعاتهم، أكثر مما يجدونه في كثير من قصائد الشعراء المعاصرين(2).

وهذه حقيقة ساطعة، كانت في أثناء حياة المتنبي وبعد مماته، وحتى الآن.

يقول د. نزار: "ولكن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة هو: ألم يكن شعر امرئ القيس وطرفة والنابغة وجرير وأبي تمام والمعري وابن الرومي وغيرهم، شعراً حقيقياً أيضاً؟ فما الذي جعل المتنبي يحتل المرتبة الأولى في وجدان الناس جميعهم حتى يومنا هذا؟ وما هي الخصائص التي جعلته قادراً على الانتشار في المكان والزمان بهذا الشكل الذي قلّ نظيره في آداب الشعوب جميعها؟"(3).

يجيب الباحث قائلاً: "ذلك هو لغز المتنبي الخالد، الذي مهما حاول الباحثون مقاربته، لن يتمكنوا من جلاء غموضه، وفكّ مغاليقه. فلا بد للباحث المستكشف الذي

يحاول اقتحام مملكة الشعر مدججاً بكل ما أوتي من ذائقة وحدس وعلم وأدوات ومناهج، من أن يقف حائراً أخيراً أمام باب الغرفة الأخيرة التي تخفي جوهر الشعر الغامض وسرّه الخالد"(4).

وبعد هذا الكلام الكبير عن صفات الباحث المستكشف، يحاول الباحث هنا د. نزار أن يعرض عدداً من العوامل التي تضافرت ولعبت الدور في تكوين جاذبية المتنبي وضمان استمرارها عبر العصور، وفي التأسيس لقدرة شعره على خلب النفوس والعقول حتى هذا اليوم ـ كما يقول.

***

قسّم الباحث دراسته إلى الفصول الآتية:

1 ـ أسطورة المتنبي الشخصية.

2 ـ موقف المتنبي من الزمن.

3 ـ الإنسان الكامل.

4 ـ عروبة المتنبي.

5 ـ الحكم والأمثال.

6 ـ ثقافة المتنبي.

7 ـ الترويج الذاتي وصناعة المجد.

يُعد نزار بريك هنيدي أن حياة المتنبي غنية بالأحداث والمواقف، وهذه الأحداث والمواقف هي التي جعلت من المتنبي أو من حياته أسطورة حقيقية. ويبدأ من نسب المتنبي الذي ذهب فيه الباحثون مذهبين، منهم من ينسبه إلى عيدان أو عبدان السقاء في الكوفة، أي، من منبت فقير وضيع الحسب. وهذا كنا مررنا عليه، عند بلاشير وطه حسين. في هذا السياق يقول د. نزار: "ولا شك في أن الناس، في كل زمان ومكان، يكنّون العطف والتقدير للفقير المستضعف الذي يتغلب على شرطه الاجتماعي، ويجتهد لتحقيق وجوده مخترقاً طبقات مجتمعه واصلاً إلى الدرجة العليانية"(5).

وأما أصحاب المذهب الآخر، فقد قالوا إن (والده كان من الأئمة المكتومين) بل إن منهم حاول أن يثبت أن المتنبي (ابن الإمام محمد المهدي بن الحسن العسكري إلى أن يصل نسبه إلى آل البيت، ومن هؤلاء إيليا حاوي وعبد المنعم جاسم وعبد الغني الملاح.

لا يعلق الباحث على ذلك، لا يؤيد طرفاً ضد طرف، ولا يرفض مذهباً من المذهبين، بل بغض النظر عن مدى صحة هذه المزاعم ــ كما يقول ــ فإن فيها ما يشير إلى شدّة التعلق بهذا الشاعر الذي يستحق بنظر الكثيرين هالة التقديس.

ثم يتطرق د. نزار إلى مرحلة الفتوة، ووحشة السجن، وجرأته على معتقدات وثوابت مجتمعه ومكابدته، وتشرده وحيداً، غريباً، معدماً، وليس له من أنيس غير القلق.

ألفـــــت ترحلـــــي وجعلـــــت أرضـــــي

قتـــــــودي والغريـــــــري الجـــــــلالا

فمـــــــا حاولـــــــتُ في أرض مقامـــــــاً

ولا أزمعـــــــــــت عـــــــــــن أرض زوالا

علـــــى قلـــــق كـــــأن الـــــريح تحـــــتي

أوجههـــــــــا جنوبـــــــــاً أو شمـــــــــالا

يعدّ الباحث أن شخصية تحمل هذه السمات الجريئة والمندفعة والثورية، منذ يفاعتها، وتعاني في سبيلها دون أن تتخلى عنها، على الرغم من السجن والتشرد، ستثير تعاطف الناس معها في كل زمان ومكان"(6).

القضية في رأيي ليست تعاطف الناس في كل زمان ومكان، فالعطف والتعاطف لا يقوي الشخصية لأن العطف من الشفقة، فعوضاً عن (التعاطف) الأفضل القول: إن مثل هذه الشخصية تثير الإعجاب، إعجاب كثيرين، ما عدا الحسّاد، في كل زمان ومكان.

ومن ثم يعرض رأي الناقد إيليا حاوي الذي سمّاه (الطبع السندبادي) يقول إيليا حاوي: "لقد كان يسافر، ثم يسافر وينتجع ديار أ وديار أ أخرى. وهذا، في كل مرة، يخيل إليه أنه سيعثر على ضالته، ويتبين له فيما بعد أنه ضل السبيل، وأنه غُرّر به، وأنه عاد إلى الحالة الأولى التي كانت تدفعه وتزجي به إلى السفر من جديد، تماماً كما يجري للسندباد. وإلى أي قدر كانت تلك الأسفار والارتيادات المضنية للقفار والفلوات تعبيراً عن القلق النفسي والتحير والنزوح الوجودي والماورائي وكأن النفس تتحرى عن ضائع لا قبل لها بأن تعثر عليه في هذا العالم"(7).

المفصل الآخر في أسطرة المتنبي عند نزار بريك هنيدي هو علاقة المتنبي مع الحكام والأمراء التي بناها على أساس من الندية والعنفوان، وهذا في رأي الباحث، سبب آخر لإعجاب الناس المستمر، بهذا الشاعر الذي لم يذعن للشروط التي يفرضها صاحب السلطان، ولم يخضع للتقاليد السائدة التي تجعل من الشاعر أو المثقف، مجرد تابع ذليل، أو بوق أجوف، يقف على باب الحاكم يمدحه بما ليس فيه، ويشيد بإنجازاته التي لم يقم بها، منتظراً أن يتلقى فتات العطايا. بل إن المتنبي استطاع بعلاقته مع سيف الدولة، أن يضع أسساً جديدة للعلاقة بين المثقف والسلطة، ما زالت جديرة بأن تلهم المثقفين المعاصرين(8).

كما ويُعدُّ د. نزار أن هجاء كافور وسخريته منه يتناغمان مع الرغبة المكتومة في وجدان الشعوب التي تعاني من ظلم الحكام واستبدادهم، لأن الغالبية المسحوقة من تلك الشعوب تخشى الجهر بما يعتمل في نفوسها، فإنها تجد لساناً لضميرها في هذا الشاعر الذي يتجرأ على الحاكم، فينزع هيبته، ويحوّله إلى مادة للتهكم والسخرية. وحتى يأذن الزمان بالتخلص من جميع (الكوافير) فإن هذه القصائد ستبقى حيّة على شفاه الناس وفي قلوبهم(9).

***

في الفصل الثاني يتناول الباحث: "موقف المتنبي من الزمن"

إن قضية الزمن أو الدهر، أو الوقت، أو الأيام، أو الدنيا، هي قضية إشكالية، ولعلها بالعربية تتجلى أكثر من أي لغة أخرى، أقول: قضية إشكالية لأن الناس غير المحظوظين، أو البؤساء، أو التعساء يلومون الدهر، والزمن، والأيام، كما سنرى وحال المتنبي. والسؤال هل الدهر هو الذي يرمي بالأرزاء؟ أم أهل هذا الدهر؟ ولأن البشر والأصح القول بعضهم لا يستطيع أن يلوم أو يعتب أو يلعن المسؤولين عن ظلمهم، فيطلق الشتائم على الزمن الظالم، وعلى الدهر كذا وكذا، يقول المتنبي

رمـــــاني الـــــدهر بـــــالأرزاء حتـــــى

فـــــؤادي في غشـــــاء مـــــن نبـــــال

فصـــــــرتُ إذا أصـــــــابتني ســـــــهام

تكسّـــرت النصـــال علـــى النصـــال

ويقول د. نزار: "فالزمن، أو الدهر، ليس سوى واحد من أعداء المتنبي، هؤلاء الأعداء الذين ما انفكوا يبرزون له منذ طفولته، ويتكاثرون حوله حيثما حلّ، ويتربصون به أينما رحل، فلا يجد مناصاً من التصدي لهم ومحاربتهم وحيداً لا يسانده سوى الصبر:

أطـــاعن خـــيلاً مـــن فوارســـها الـــدهر

وحيـداً ومـا قـولي كـذا ومعـي الصـبر(10)

وهكذا، يستشهد الباحث بأبيات كثيرة للمتنبي في هذا الموضوع، ومن هذه الأبيات الكثيرة، ناس هذا الدهر:

ودهـــــر ناســـــه نـــــاس صـــــغار

وإن كانـــــت لهـــــم جثـــــث ضـــــخام

إذن، القضية أناس هذا الدهر، ويوضح أكثر فيقول:

أذِمُ إلى هـــــــذا الزمـــــــان أهيلـــــــه

فـــــأعلمهم فـــــدم وأحـــــزمهم وغـــــدُ

وأكـــــرمهم كلـــــب وأبصـــــرهم عـــــم

وأســـــهدهم فهـــــد وأشـــــجعهم قـــــردُ

وبعد كل هذه المصائب والأرزاء ومشاكسة الأيام وعداوة الدهر والزمن يقول المتنبي:

ولـــــو بـــــرز الزمـــــان إلـــــيَّ شخصـــــاً

لخضّـــــب شـــــعر مفرقـــــه حســـــامي

يقول د. نزار في هذا السياق: "ويمكن لنا أن نتتبع فكرة مقاومة الزمن بالفن والشعر في أهم الأعمال الإبداعية التي عبّر بها الإنسان عن طموحه إلى السيطرة على الزمن وتجنيده في خدمة تطلعاته ومآربه. وهاهو المتنبي كممثل للجوهر الإنساني، يؤكد أن الشعر وحده كفيل بتحويل الدهر إلى قوة أليفة ولطيفة، وكلما أبدع الشاعر وأخلص لجوهر فنّه تحول الدهر إلى منشد لقصائده:

ومـــــا الـــــدهر إلا مـــــن رواة قصـــــائدي

إذا قلـــــت شـــــعراً أصـــــبح الـــــدهر منشـــــدا

***

الإنسان الكامل: موضوع الفصل الثالث، يحلل فيه الباحث موضوعاً في غاية الأهمية، وهي نزعة الإنسان إلى الكمال، يقول: "وربما كان المتنبي، من أكثر شعراء العربية تجسيداً لنزوع البشرية إلى (الإنسان الكامل)، ومن أفضلهم تعبيراً عن سمو الإنسان على مفردات وجوده، وصراعه الأبدي مع شروط واقعه، ومن أبرعهم تصويراً للسمات والملامح التي تليق بعظمة الإنسان"(11).

يقول:

مـــــا أبعـــــد العيـــــب والنقصـــــان عـــــن شـــــرفي

أنـــــا الثريـــــا وذان الشـــــيب والهـــــرم

ولنقرأ هذا البيت أيضاً:

وكـــــم مـــــن جبـــــال جبـــــتُ تشـــــهد أنـــــني

الجبـــــالُ، وبحـــــر شـــــاهد أنـــــني البحـــــر

ويتوقف الباحث في الفصل الرابع عند (عروبة المتنبي):

عروبة المتنبي هي إحدى ميزات أو سمات عظمة المتنبي التي تجسد هويته وكل من قرأه يدرك ذلك، "وفي الحقيقة، فإن جميع الذين كتبوا عن المتنبي، قديماً وحديثاً، أفاضوا في الحديث عن شعوره القومي الحاد، وتمثله لقيم العرب ومناقبهم، وتعصبه لهم، وطموحه إلى رفع الحيف عنهم واستعادة عزتهم وسيادتهم والتخلص من سيطرة ملوك العجم عليهم"(12).

ويستطرد د. نزار حول عروبة المتنبي فيقول:

"ولا يمكن لنا أن نفهم سيرة المتنبي، ولا عالمه الشعري، إلا إذا انتبهنا إلى أن الهاجس الأول الذي كان يتحكم بسلوكه وفنه، هو إحساسه العميق بانتمائه العربي"(13).

وهذا أشار إليه كل من بلاشير وطه حسين وزكي المحاسني وعباس محمود العقاد، وغيره وغيره.

وهكذا، يمضي القارئ وقتاً طيباً مع كتاب د. نزار بريك هنيدي (لغز المتنبي) ويضيف إلى معلوماته معلومات جديدة، وبوسعه أن يناقش الآراء التي قدمها خلافاً لكل من ريجيس بلاشير، ود. طه حسين.

ويبقى أبو الطيب الشاعر الأول، ومازال المتنبي يبسط جناحيه في فضاء الشعر العربي.

إحالات:

1 ـ د. نزار بريك هنيدي: لغز المتنبي. وزارة الثقافة دمشق 2015 ص 9 .
2 ـ المصدر نفسه ص 9 .
3 ـ المصدر نفسه ص 11 .
4 ـ المصدر نفسه ص 11 .
5 ـ المصدر نفسه ص 16 .
6 ـ المصدر نفسه ص 17 .
7 ـ إيليا حاوي ـ نقلاً عن كتاب لغز المتنبي ـ ص 17 .
8 ـ المصدر نفسه ص 18 .
9 ـ المصدر نفسه ص 18 .
10 ـ المصدر نفسه ص 24 .
11 ـ المصدر نفسه ص 33 .
12 ـ المصدر نفسه ص 39 .
13 ـ المصدر نفسه ص 39.

الدراسات

1 ـ السيرة الذاتية شعراً للأطفال ..... د. بهيجة مصري إدلبي

2 ـ مستويات المكان المغلق في روايات حنا مينه..... مهدي عبيدي

3 ـ لغة الحزن والغربة في شعر نُصيب بن رباح ..... د. صبحي قصّاب

السيرة الذاتية شعراً للأطفال

" أحكي لكم طفولتي ياصغار"(1) أنموذجاً

د. بهيجة مصري إدلبي*

عتبة

إذا كان من حلم ومن أمل، ومن جمال، ومن رؤيا، ومن شعر، فمن الأطفال ومع الأطفال ومن أجلهم. لأنهم يتنفسون فطرة الوجود، وبراءته، بأحلامهم، ورؤاهم، وعوالمهم، التي يبتكرونها، عبر مخيلة تستدرج من الخيال مالا طاقة لنا على استدراجه، وإن حاولنا، لأنهم يدركون العالم، بأرواح كأرواح الفراشات.

فالشاعر الذي سوَّل له الحلم الدخول إلى هذا العالم، لابد وأن يحترس، وهو يعبر مروجا مازالت ترتب أحلامها الأولى، لتوقظ روح الوجود على دهشة الحياة.

فأن نكتب للأطفال يعني أن نستعيد طفولتنا، أن ينهض ذلك الطفل كما ينهض الحلم في داخلنا، ليعيد كتابتنا، وإنشاءنا إنشاء آخر، عبر انفتاحه على زمننا الحاضر، وبالتالي تصبح الكتابة للأطفال إنشاء جديداً للحلم.

وهذا ما يضع القصيدة الطفلية أمام اختبار الشاعر لذاته، ولأحلامه، واختباره لطاقة الطفولة، التي تمنحه لحظة الانبثاق في قصيدة أو نشيد، يتصل من خلالها بالعالم الذي عبره وعبر زمنه، لتصبح الكتابة للأطفال في معناها الأوسع سيرة لطفولة الشاعر، وتصوراته بشكل من الأشكال.

*وبالتالي يعيش الشاعر في هذه الكتابة حلم يقظته الذي يحرك وجده الغامض، وحلمه الذي يحلق حول روحه، وطفله الذي غفا وطال عليه العمر. لأن الشاعر "في حلم يقظته نحو الطفولة يدعونا إلى السكينة الواعية يعرف نفسه، كي ينقل لنا سلطة حلم اليقظة المسكنة"(2) وكما يرى باشلار أيضاً أن " ثمة في كل إنسان قدر لحلم اليقظة قدر يجري أمامنا من خلال مناماتنا ويتجسد في أحلام يقظتنا"(3)، حيث " يدعونا الشعراء إلى إعادة تخيل الطفولة المفقودة، يعلموننا جسارات الذاكرة.. لأن الطفولة "ماء إنساني، ماء يخرج من الظل"(4)" وهي بئر الكائن"(5)، وأدب الأطفال أيا كان جنسه الذي يتشكل فيه يجب أن يكون انبثاقاً من هذا الحلم، وتجسيداً له، واستعادته عبر تصورات الكائن الذي يقف عبر قصيدته على حافة الحلم، يتأمل ما غاب عنه وما تسلل منه، وبالتالي يستدرج الشعراء عبر قصائدهم عن الطفولة صورتين للطفولة الصورة الأولى: تتجسد في ذلك الحلم الذي لم يستطيعوا أن يعيشوه وكان مفقوداً، أو لم ينتبهوا حين غافلهم

---

* أديبة من سورية.

وغاب، حيث يحاولون تجسيد هذا الحلم / الطفولة مرة أخرى في حلم يقظتهم. فهي صورة لا تدخل في زمن استعادي، استرجاعي، لأنها لم تكن، وإنما تدخل في خلق جديد، لما كان في الحلم والخيال، وغادر الذات قبل أن يتجسد.

والصورة الثانية للطفولة: هي صورة عاشوها، وعرفوا جمالها، أدركوا سحرها، وانطبعت في ذاكرتهم فشكلت عوالم طفولتهم، وبالتالي باستعادتها إنما يزجون بأنفسهم في ذلك العالم الأول الذي يحفه الخيال وتطوف به الأحلام، كما تزج الأسطورة ذات الشاعر في عالمها البدئي الماورائي فيتنفس وجوداً مختلفاً عن وجوده.

وفي هذا البحث سوف أتوقف عند جنس جديد في شعر الأطفال، بل هو جديد في القصيدة الشعرية بشكل عام، وهو كتابة السيرة الذاتية شعراً للأطفال، وهنا يحول الشاعر حياته وصورته وذاته إلى أنموذج وجد فيه ما يمكن أن يتداخل وطبيعة حياة الأطفال، ووجد فيه ما يقال للطفل، ولعل هذا الجنس هو جديد وجدير بالدراسة ولم أجد سوى الشاعر سليمان العيسى الذي حاول في هذا الجنس، وهو كتابة السيرة الذاتية شعراً للأطفال محاولاً من خلال التراسل الإجناسي (جنس السيرة الذاتية والشعر والمسرح) مع مراعاة الشروط الفنية والجمالية لتلك الأجناس، وجمالية تداخلها مع بعضها بعضاً، أن يقدم نصاً عن سيرته الذاتية، بل عن مرحلة الطفولة، دون أن يغفل الدوافع التي دفعته لكتابة هذه السيرة، والميثاق السير ذاتي، وهو تصريح الكاتب نفسه بأن ما يقدمه إنما هو سيرة ذاتية له، حيث تجلى النص عبر جمالياته وبوحه الذاتي، واتصاله بحياة الطفل وأحلامه، وحياة الشاعر ورؤاه في بناء جيل المستقبل.

ـ انسجام الذات مع الحلم:

قلما نجد هذا الانسجام والتماهي بين الكلمة والذات بين الذات والحلم، كما هو عند الشاعر سليمان العيسى الذي جعل حياته وقفاً على قضايا أمته العربية، وعلى قضايا الإنسان في التحرر، والعيش بسلام، ولم يوفر جهداً في سبيل رفعة هذه الأمة، ونهضتها، وتغيير ما هي عليه، إضافة إلى رسالته الإنسانية التي يجسدها حلمه في عالم آمن عالم لا تقلقه الحروب، ولا يربكه الظلم، ولا تهدد وجوده الغايات اللاإنسانية لأولي الأمر، ليبقى عبر مسيرته منسجماً مع ذاته، ومع حلمه، ومع غاياته الإنسانية، منذ أن كان طفلاً، حتى آخر لحظة في حياته، يحلم بوطن واحد، منذ كان طفلاً، حتى فارق الحياة وذلك الحلم مازال يراوده، وإن وجد بديلاً جمالياً عنه في الشعر فكان شعره وطن كل عربي من المحيط إلى الخليج، سواء بكتاباته للكبار شعراً ونثراً، أو بكتاباته للأطفال، ولعل هذا ما جعله يعيش وحدة روحية بينه وبين القصيدة، وكأنه يبني داخل كل بيت زمنه الذي يحلم به ومكانه الذي يصاعد في اللامكان، حيث الحلم، وحيث الرؤية الشعرية، التي تنفتح على بوابات المعنى، دون أن يتكون تلك البوابات مقفلة بكلمات سر غامضة أمام القارئ، لأنه يؤمن بضرورة التواصل مع المتلقي، وضرورة أن يكون للشعر دور في نشر الوعي، وفي ترسيخ القيم الوطنية والأخلاقية، والإنسانية، في ضمير الإنسان. هكذا كانت رسالته منذ أول حرف حتى آخر شهقة شعر .

ولا أحد يجادل في الدور التربوي والإبداعي الذي جسده الشاعر سليمان العيسى في كتاباته للطفل منذ تحول إلى هذا العالم الذي يفيض بالبراءة، وكأنه أدرك وهو صاحب الرسالة القومية العربية والإنسانية، أن الأمل في الخلاص ما زال معقوداً على الطفل العربي، الذي لابد وأن يكون بديلاً من الواقع المهزوم والمنكسر، الواقع الذي أربك الكائن الشعري، والإنساني، وما يزال لأنه فقد مرجعيته الإنسانية، ومرجعيته في استعادة الحس الإنساني، واقع يكسر الحلم ويهزمه، ولا ينكسر، يغير النفوس ويتركها شتى، ولا يتغير، يبدل ولا يتبدل، ولهذا فإن بحث الشعراء ومنهم سليمان العيسى عن البدائل الممكنة، إنما هو بحث عن الذات، وبحث عن الوجود، كحالة من حالات التمسك بما تبقى لديهم من أمل، وبذلك يمكن أن يستعيد الإبداع والشاعر وجودهما، فتستوي الذات الشاعرة على الأمل، الذي كادت تنفرط حباته بعد نكسة الـ 67، ومن هنا فقد منح الشاعر العيسى، هذا العالم البديل، كل ما يملك من وقت وتفكير وأحلام وإبداع، وابتكار حتى أصبح عالمه الأثير، الذي لا يستطيع أو لم تعد له الطاقة على التحول عنه، لأنه يمنحه الطاقة، ويمنحه الإحساس بمشروعية الأحلام، ومشروعية السؤال عن الخلاص، وبالتالي يمنحه طاقة البقاء، وطاقة الوجود على درء مأساوية الواقع.

فالشاعر سليمان العيسى، من الشعراء الذين أسسوا لقصيدة طفلية مختلفة، سواء على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون، أو على مستوى الابتكارات الجديدة، أو على مستوى قراءة التراث بأبعاده كافّة محلياً، وعربياً، وإنسانياً، وكأنه يحاول في كل الأساليب ليس من أجل أن يوصل رسالته إلى الأطفال فحسب، وإنما لتستوي ذاته على وجودها، لأنه أدرك بحسه المرهف فشل أن تصل رسالته إلى الكبار، أو أن الكبار لم يستطيعوا أن يستلهموا رسالته القومية، والإنسانية، وربما لأنهم استسلموا بعد النكسة للانكسار والهزيمة، واستمرؤوا السكون والبكاء على ما مضى، فلم تعد أحلامهم ذات جدوى، ولم تعد غاياتهم تستقرئ القادم، وكأنهم آثروا أن يبقوا على خشبة بيكت، ينتظرون الذي يأتي ولا يأتي ولو كان وهماً.

وهذا ما سنراه في هذه السيرة التي أرادها أن تكون سيرة لمرحلة طفولته معلنا ذلك في عنوان هذه السيرة.

ـ العنوان:

يضعنا المناص العنواني والمتبوع بالمناص التجنيسي "أحكي لكم طفولتي يا صغار" "مسلسل شعري غنائي للأطفال" أمام عدة قضايا منها ما يتصل بالعنوان كعتبة نصية تنفتح على النص الأدبي لتكون مدخلاً ومفتاحاً وعتبة يمكن من خلالها الكشف عن المسار النصي، ويمكن أن تفتح آفاق قرائية للنص، تساهم في تفسير جوانب غامضة فيه، لأنها تمثل إشارة أوعلامة سيميائية أو كما يسميها التشريحيون "الصوتيم"(6) الذي تتكثف فيه دلالة النص الكبرى، والذي من خلاله، يمكن أن يقف الناقد، أو الدارس على مفتاح القراءة النقدية، لهذا النص أو ذاك.

ولاشك إن قيمة العتبات في الدرس النقدي الحديث، أخذت مجالاً واسعاً في قراءة الأعمال الأدبية السردية، منها والشعرية، حتى كادت تصبح علماً قائماً بذاته.

أما القضايا التي يثيرها هذا العنوان كعتبة، في توجهها إلى الأطفال، فهو يبين للأطفال، وليس لغيرهم، أنه سيقدم سيرته الذاتية، في مرحلة الطفولة، حيث يقوم العنوان بتحديد زمن السيرة، وموضوعها، وغايتها، وبالتالي يضع الطفل في لحظة تحفيز، وترقب، وانتظار وهذه إحدى وظائف العنوان الناجح، أي أن يشير ولا يصرح، فيثير لدى المتلقي فضول الكشف عن الإشارة، داخل النص، وهنا لا بُدَّ من إدراك طبيعة المتلقي، فالمتلقي الصغير يختلف عن الكبير وهذا ما أدركه الشاعر، لذلك حاول أن يكون العنوان واضحاً، بعيداً عن الغموض، قريباً من عالم الطفولة فقد تألف من ثلاث كلمات "أحكي" و"طفولتي" و"صغار" وكلها كلمات تتصل بشكل كبير مع عالم الطفولة، ما يجعل الطفل منسجماً مع هذا العنوان، وقريباً منه، ومدركاً لأبعاده، وما سيكون بعده في النص، إضافة إلى ما يأتي في المناص الأخير، (التجنيسي) حيث يضيف إثارة أخرى، وهي أن الحكاية لن تكون سردية، وإنما ستكون شعراً غنائياً، ما يحفز ذائقة الطفل أكثر، ويشجعه على مواصلة القراءة، رغبة في الغناء، أولا حسب رؤية الشاعر العيسى، ومن ثم المعرفة(7) في تلقي النص، ومن جهة أخرى، ولكي لا يثير الملل هذا النص الطويل نسبياً للأطفال، أضاف الشاعر أنه مسلسل يمكن أن تقرأ حلقاته تباعاً، لأنها ذات موضوعات ـ رغم اتصالها ببعضها البعض موضوعياً وزمنياً ـ يمكن أن تستقل كفصول بذاتها، وبأناشيدها، ما يخرج الطفل من حالة الملل ويحفزه أيضاً على القراءة والغناء.

هذا ما يثيره العنوان بالنسبة للأطفال، أما ما يثيره في الدرس النقدي عبر إشاراته، فهو يثير قضايا متصلة بالجنس الأدبي وهو السيرة الذاتية. ولا يخفى على المتلقي ما ينطوي عليه هذا الجنس من إشكالات في مقامه النثري، فما بالك حين يُستدرج هذا الجنس إلى غواية القصيدة الشعرية.

لذلك سنعفي أنفسنا من الإشكالات التي أثارها جنس السيرة الذاتية، ومدى تجنيسها كجنس أدبي مستقل عن باقي الأجناس، وسنعفي البحث من التعريفات التي حاولها الكثير من الدارسين غرباً وشرقاً قديماً وحديثاً، وما زالوا حول تعريف السيرة الذاتية، وحول إمكان كتابتها شعراً، وذلك لأن هذا الأمر له مجاله البحثي، الذي لا يتصل كثيراً بمسار الدراسة، وغاياتها البحثية، وكذلك سنعفي البحث من الخوض في إمكانية كتابة السيرة الذاتية شعراً، وخاصة للأطفال، متخذين من الإنجاز الأدبي، الذي بين أيدينا، كرد على أي جدل حول هذا الموضوع.

فما هي الدوافع التي دفعت الشاعر سليمان العيسى لكتابة هذه السيرة شعراً للأطفال، متجاوزاً أن يكتبها للكبار وهو الأمر الذي لم يفعله الشاعر خلال سيرته وتجربته الشعرية، رغم وجود جوانب كثيرة في سيرته تستحق التوقف، خاصة الجوانب النضالية والإبداعية والسياسية، التي كانت في سيرته الحياتية، عبر تاريخه الطويل، وكان يمكن أن تشكل دافعاً مهماً له، كي يقدم سيرته نثراً، أو شعراً للكبار، إلا أنه اختار الخيار الأصعب، وهذا ينسجم وطبيعة الموقف الذي اتخذه منذ بدأ الكتابة للأطفال.

ـ دوافع كتابة السيرة للأطفال:

ليس هناك دوافع ثابتة وواحدة، تقف وراء كتابة السيرة الذاتية، وهذا ما وجدناه

باستعراضنا للكثير من الدوافع، التي صرح بها كتاب السيرة الذاتية، التي دفعتهم لكتابة سيرهم "ويكاد يجمع النقاد والباحثون على أن السيرة الذاتية إنما هي تتويج لحياة الكاتب، بل هي حصيلة تجاربه الحياتية والفكرية والاجتماعية والسياسية والإبداعية. وإن كان لهذه القاعدة ما يشذ عنها"(8) وهذا ما أكد عليه الدكتور إحسان عباس بقوله" "إن كل سيرة فإنما هي تجربة ذاتية لفرد من الأفراد، فإذا بلغت هذه التجربة دور النضج، وأصبحت في نفس صاحبها نوعاً من القلق الفني، فإنه لابد أن يكتبها"(9) وكذلك الأمر لدى الدكتور الباردي حيث بين أن للسيرة الذاتية شروطاً تتصل بالزمان والمكان والغايات والأسباب، ليرى بعد ذلك أن " ليس كاتب السّيرة الذّاتيّة كاتباً عاديّاً. ذاك أنّ الّذي يكتبها هو من بلغ شوطا كبيرا من حياته، الأدبيّة أو الفكريّة أو السّياسيّة أو المهنيّة العامّة"(10). إلا أن الواقع قد أثبت أن هناك الكثير ممن كتبوا سيرهم ولم يبلغوا هذه التجربة الكبيرة في الحياة، بل كانت سيرهم هي الفاتحة لهم للدخول في عالم الأدب، "لكن القاعدة العامة هي السائدة في هذا المجال، والتي تؤكد أن الدافع الأساسي في كتابة أي سيرة ذاتية إنما هو الإحساس بوطأة الزمن" ويرى الدكتور عباس أن "الغاية الأولى" التي تحققها السيرة الذاتية هي الغاية المزدوجة التي يؤديها كل عمل فني صحيح، أعني تخفيف العبء على الكاتب بنقل التجربة إلى الآخرين، ودعوتهم إلى المشاركة فيها؛ فهي متنفس طلق للفنان"(11) ويمكن أن تتلخص الدوافع لكتابة السيرة الذاتية بالدوافع الروحية المتمثلة في لذة فعل الكتابة، والدوافع النفسية التي تأتي على شكل تعويض، أو إعادة تشكيل للحظات الماضي لإعادة قراءته من جديد.

فما مدى انسجام سيرة الشاعر سيلمان العيسى مع هذه الشروط؟

لا شك إن الشاعر العيسى لم يكتب هذه السيرة إلا بعد تجربة واسعة في النضال، والإبداع، وخاصة ما أبدعه للأطفال، حتى أصبح اسمه جزء من ثقافة الأطفال في المدارس، من خلال نصوصه التي تربي عليها جيل كبير، وما يزال، فهو في هذه الحالة منسجم مع الدافع الأول، من شروط السيرة الذاتية، وكتابتها، إلا أن ثمة دوافع خاصة أخرى تتصل بالشاعر ذاته، وبالأطفال، والكتابة لهم، وهي كما تقدم وأشرنا، الرسالة الشعرية، والقومية والإنسانية، التي أراد أن يوصلها للأطفال، من خلال نقل مسيرة كفاحه لهم، وكيف وصل إلى ما وصل إليه، لتكون دافعاً لهم، في الرؤية المتفائلة للمستقبل، لتكون الدوافع متصلة بأمرين: أولهما المحافظة على ذات الشاعر من الانكسار بالتوجه إلى الأطفال. وثانيهما المحافظة على ذات الأطفال من التأثر بانكسارات الواقع، الذي يعيشون فيه، وبذلك يزرع في نفوسهم الأمل، في مستقبل أفضل.

وقد حدد الشاعر العيسى دوافع كتابته المباشرة لهذه السيرة، عبر مقدمة نثرية، جعلها جزءاً من السيرة، بأسلوب قصصي مشوق، وكأنه يقدم خلالها موجزاً لما سيقوله في السيرة الشعرية، وهذا وعي فني ووعي توصيلي، يدركه الشاعر وذلك لكي لا يقف الطفل أمام النص كحالة غامضة، دون أن يدرك الأشياء التي يرمي إليها الشاعر، فأراد أن يجعل من المقدمة رسالة للصغار، تصلهم

وتفتح آفاق التجربة الشعرية للشاعر، حيث بدأها بأسلوب كتابة الرسائل، لتكون أكثر حميمية بالتواصل مع الطفل:

"أعزائي الصغار

طابت أوقاتكم

سأقص عليكم بإيجاز كيف كتبت هذا المسلسل الشعري"

وبالتالي هو يعد الطفل، ويُعِده، ويثير لديه حاسة التوقع والترقب، ليس حول أحداث هذا المسلسل الشعري، وإنما حول قصة كتابته، أي الدافع الذاتي، الذي كان وراء كتابته، حيث يروي لهم كيف جاءه أحد الأطفال الصغار واسمه (إياد) وجلس إلى جانبه في البيت، وراح يحدثه عن الفترة التي قضاها في معسكره، وعن ذكرياته الممتعة مع أصدقائه، وعندما يقول له الشاعر " أنتم أحسن حظاً منا يا إياد، نحن لم نعرف هذه المتع الحلوة، في صغرنا، كانت طفولتنا لوناً من ألوان الكفاح الصعب القاسي" وبذلك حفّز لدى إياد السؤال عن طفولة الشاعر وحياته "ليطلب من الشاعر أن يحدثه عن طفولته بالذات" حدثني عن طفولتك أنت بالذات، كيف كنتم تمضون أيامكم؟ وماذا كنتم تفعلون؟ أين عشت؟ كيف لعبت؟ كيف تعلمت؟ وأين تعلمت؟. ومن خلال هذه الأسئلة التي يثيرها الشاعر على لسان الطفل، سواء كانت القصة واقعية، أم متخيلة، يبين المفاتيح الأولى لسيرته، ويحدد الدوافع الأهم في كتابة هذه السيرة، وهي الإجابة عن تساؤلات هذا الطفل، والأطفال الآخرين، والمتصلة بحياة الشاعر في مرحلة الطفولة "وهنا يقول الشاعر سليمان العيسى" عندما انهالت أسئلة إياد الطفل، خطر ببالي أن أكتب لكم مسلسلاً شعرياً حلواً يغنيه الصغار، والصغيرات، ويمثلونه، ويحفظون منه ما يروقهم، ويحلو لهم " ليؤكد عبر هذه المقدمة النثرية على قضية تشغله في كتاباته الشعرية للأطفال، وهي قضية الموسيقى، حيث يقول لإياد: "الشعر موسيقى العرب يا إياد موسيقى الآباء والأجداد، فلماذا لا نحرص على هذه النعمة ونستمتع بها" وهذه الرؤية تتفق مع ما يصرح به كثيراً على أن الإيقاع الموسيقي هو الأهم في الكتابة للأطفال، ومن ثم يأتي الموضوع، لأنه يريد أن يربي الأذن الموسيقية لدى الطفل، الإيقاع الذي يساعده على تلقي العالم وموسيقاه الخفية، ويساعده على حفظ ما يقرأ، حتى ولو لم يدرك معناه العميق.

ـ أهداف السيرة الذاتية:

من الأهداف التي يمكن استشفافها من سيرة الشاعر سليمان العيسى للأطفال، هي تلك المتصلة بأهداف كتابته ذاتها للأطفال ومنها:

1 ـ ربط الطفل بماضيه.

2 ـ تربية الطفل موسيقيا.

3 ـ الكشف عن مراحل نضالية عاشها الشاعر، الذي عرفه الأطفال، وحفظوا أشعاره، وذلك بتحويل التاريخ الذاتي إلى تاريخ عام متصل بالوطن.

4 ـ بعث روح التفاؤل لدى الطفل بالمستقبل الجميل.

5 ـ إثراء معجم الطفل بالكلمات الجديدة.

6 ـ تحفيز خيال الطفل من خلال الصور الخيالية الجميلة.

7 ـ تحفيز السؤال خاصة عندما ينتقل من مرحلة إلى مرحلة من مراحل حياته في كتابة السيرة.

8 ــ العلاقة بين الماضي والحاضر والإيمان فبالمستقبل.

9 ــ تعميق الروابط الأسرية بين الطفل وأسرته، والروابط بين الطفل وأصدقائه ومدرسته، وتعميق فكرة الوطن، والدفاع عنه، والتعاطف مع الفقراء، والثورة ضد الظلم.

10 ــ المتعة الجمالية الجماعية، التي يتمتع خلالها الأطفال وهم يغنون هذه السيرة ممثلة، ما يحفز لديهم روح العمل الجماعي، وروح التعاون لإنجاح العمل الذي يقومون به.

ـ موضوعات السيرة:

الموضوعات بشكل عام، تتصل بمرحلة الطفولة، وهو زمن السيرة الذي ستدور فيه أو خلاله الأحداث، إلا أن الشاعر يحددها من عناوين متسلسلة عبر الزمن الميقاتي، كي لا تختلط الأمور لدى الطفل في تلقيه السيرة الذاتية، فهو يمشي مع الطفل فصلاً فصلاً، ومرحلة مرحلة، حيث يبين طبيعة الموضوعات في مقدمته النثرية بالتالي: "سأكتب لكم مسلسلا شعريا أتحدث فيه

1 ـ عن قريتي الصغيرة في لواء الإسكندرونة.

2 ــ عن البيت المغطى بالقرميد الأحمر الذي ولدت فيه، البيت الريفي الهادئ القريب من ضفة نهر العاصي

3 ــ عن أبي الشيخ أحمد، نضَّر الله ثراه، وعطر ذكراه، أبي الذي حمل خيوط النور الأول إلى القرية، البائسة والأمية، المهملة، وما جاورها من قرى، وقضى حياته يعلم الصغار والكبار.

4 ـ عن أمي القروية، التي لم تكن تقرأ، ولا تكتب، ولكنها كانت كنزاً من الحب، والحنان، والطموح، الذي لم تستطع تحقيق شيء منه.

5 ــ عن رفاق الطفولة في الضيعة، رفاقي الطيبين، الذين كبروا وابتعدوا عني، وابتعدت عنهم، وما زالوا يتذكرون تلك الأيام، ويذكرونني بها.

6 ـ عن خيمتي الصيفية، التي كنت أبنيها من العشب والأغصان، في قلب شجرة التوت الضخمة، التي كانت تظلل باحة الدار، أنام فيها بعد أن أسهر طويلاً طويلاً مع الليل والقمر والنجوم.

7 ـ عن مغامرات الصيد، التي كنت أقوم بها مع رفاق الطفولة.

8 ــ عن ديواني الشعري، الذي نظمته وأنا صغير، كتبته بقلم من قصب، وجللته بقطعة قماش زرقاء.

9 ــ عن بقرتنا البدينة، التي كانت عماد أسرتنا، ورفيقة طفولتي في المرعى.

10 ــ عن فقراء ضيعتي، الذين يشاركون فقراء العرب، وفقراء الإنسانية كلها، الأفراح والأحزان والآلام والآمال، وما أكثر الأحزان، وما أقل الأفراح.

ليتم حديثه بأن ذلك سيكون بلغة الشعر الحلوة، وليس أجمل ولا أحلى من لغتنا العربية عندما تحمل أجنحة الشعر وتتكلم "

وبقراءتنا لهذه الموضوعات، التي آثرنا أن نثبتها كاملة، لأهميتها في سرد السيرة الشعرية، نجد أن الشاعر كتب سيرته بشكل نثري موجز، لتكون معيناً في توضيح ما يمكن أن يكون شعراً، وهنا يمكن للطفل أن يقارن بين الفكرة التي طرحها الشاعر نثراً، وبين الشكل الشعري عندما يقوم الشاعر بصياغتها شعراً، فيدرك الفارق بين

الشعر والنثر، ويدرك جمالية الموسيقى الشعرية، عندما تتجلى في الكلمات، إضافة إلى أن هذه الموضوعات تثير لدى الطفل، حوافز كثيرة منها ما يتصل بالمغامرة، ومنها ما يتصل بالرؤية التي حاول الشاعر أن يوصلها، خاصة عندما تحدث في الموضوع الأخير حول فقراء القرية، وحاول أن يوصل إلى الطفل الرسالة الإنسانية، بأن أهل قريته الفقراء، يشاركون فقراء العرب، والإنسانية، أحزانهم وأفراحهم ليقول للطفل بأن الفقر هو الفقر، في كل مكان، وليس له زمان أو جغرافيا، وهذا ما سيصل إلى الطفل عبر الرسالة الشعرية أيضا، فالشاعر في سيرته الشعرية حاول أن ينوع بأساليبه وحاول أن يوصل الفكرة بأكثر من أسلوب، سواء بالحكي النثري، أو بالسرد الشعري، أو بالهوامش، التي سنبين كيف يشرحها، لأنه يريد للهدف أن يكتمل، وللرسالة أن تصل، لذلك ستأتي عناوين الفصول منسجمة مع هذه الموضوعات، على الشكل التالي، والتي أطلق عليها الشاعر اسم حلقات:

1 ـ بيتنا ونهر العاصي.

2 ـ أبي الشيخ أحمد .

3 ـ أمي.

4 ـ رفاق الطفولة في الضيعةز

5 ـ خيمتي الصيفية في قلب شجرة التوت.

6 ـ أرجوحة سلمى.

7 ـ كنت صياداً صغيراً.

8 ـ ديواني الأول الذي كتبته بقلم من قصب.

9 ـ بقرتنا البنية.

10 ـ مع الفقراء.

و بقراءتنا لهذه المناصات، التي تمثل مفاتيح للدخول في موضوع كل حلقة، من حلقات المسلسلة الشعرية الغنائية للسيرة الذاتية، نلاحظ كيف تدرج الشاعر مع الطفل في السرد السيري، حيث انتقل من البيت إلى الأب والأم، وإلى الرفاق والضيعة، لينقل بعض المغامرات، كمحفزات داخل السيرة. ليصل إلى الرؤية الإنسانية عبر حديثه عن نضاله مذ كان صغيراً، ضد الظلم، ووقوفه مع الفقراء، ليبين بأن هذه هي القيم التي تربى عليها، ورباه عليها أبوه، والتي استقاها من دينه الحنيف، الذي تعلم أصوله من أبيه الشيخ.

ـ شعرية الخطاب في السيرة:

إن الكشف عن شعرية الخطاب في السيرة تتجلى عبر المفاصل الآتية:

أ ـ شعرية الزمان والمكان في السيرة.

ب ـ شعرية وصف الشخصيات.

ج ـ تحفيز الخيال.

د ـ إثراء المعجم الطفولي.

هـ ـ شعرية الموسيقى والإيقاع الوزني.

أ ـ شعرية الزمان والمكان في السيرة:

إن التعالق بين الزمان والمكان، تعالق وجودي، وإذا ما انفصلا في الإجراء البحثي، ما يلبثان أن يتحدا في التحليل النقدي، لأن أيّ ظاهرة مكانية، لا تستوي على وجودها إلا عبر ارتباطها في ظاهرة الزمن، وإذا ما لف الغموض الزمان، فهذا يعني أنه يمد بأصابعه إلى المكان، " فما يحدث في الزمكان الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان، في كلٍ واحد، مدرك ومشخص، فالزمان هنا يتكثف يتراص، يصبح شيئاً فنياً، مرئياً، والمكان أيضاً يتكثف، يندمج في حركة الزمن،

والموضوع، بوصفه حدثاً، أو جملة أحداث، وتاريخ، فعلاقات الزمان تتكثف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان، هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات، هما اللذان يميزان الزمكان"(12) وبالتالي فإن هذه العلاقة، التي تبدو أكثر وضوحاً في العمل السردي، تزداد غموضاً وجدلاً خفياً في العمل الشعري، الذي يتوسل الحكاية، سبيلاً إلى تخطيب شعريته عبر الزمان والمكان.

وعندما نقول بشعرية الزمان لا ينفصل هذا القول عن شعرية المكان، والشخصيات، لأن الزمان بقدر ما يؤثر على المكان، كفضاء، أيضاً يؤثر على الشخصيات، ككيانات، تتحرك عبره، وفي غموضه، ومن هنا فإن الزمان الذي اختاره الشاعر سليمان العيسى، لسرد هذه السيرة، هو بالأساس يمتاز بزمن متصل بالحلم، زمن لا ينجلي غموضه إلا عبر حلم الطفولة، وعبر التسلل إلى تلك الذاكرة النائمة، الموشاة بالضباب، للوصول إلى ذلك السر، في ذلك الزمن.

فالشاعر عندما اختار هذا الزمن، أيقظ طفولته من غيابها، أيقظ حلمه، وأيقظ وجوده الأول، وبهذا الإيقاظ استيقظ المكان/ البيت / النهر/ الضيعة / الشجرة/ الجبل/ الطريق/ كل شيء استيقظ كمن كان في حلم وتنبه من رفة فراشة، فَشَفَّ لنرى من خلاله ذلك الزمن الجميل الذي مضى. وكأنه في هذه السيرة كان يعيش حلم يقظة منذ البداية، عندما صرح بأنه سيعود طفلا كباقي الأطفال، الذين سيحكي لهم سيرته، وبالتالي عندما يعيش الشاعر حلم يقظته، يستدرج وجوده عبر الحلم، ولعل هذا أحد الدوافع التي كانت وراء كتابته سيرته للأطفال، ولأن الشعر بحد ذاته حلم يقظة للشاعر، سلك عبره الشاعر سليمان العيسى هذا المسلك، كي يقف على تفاصيل ذاكرته، التي ما زالت حية في روحه، وما زالت تتلامح عبر صور وخيالات وفضاءات مختلفة.

ولصورة المكان خصوصية حميمة في ذات الشاعر، لأن المكان هو الحامل للطفولة، وهو الحامل للحلم الأول، وهو الذي يشكل شخصية الشاعر ووجوده، لأنه يحتفظ بذاكرة الكائن، لتنفتح في لحظة تحفيز الشاعر لذلك المكان كي يبوح بما يبوح، حيث تكتمل شعرية المكان بتآلفها مع شعرية الزمان، فعندما اختار الشاعر مرحلة الطفولة، كان مدركاً ما لهذه المرحلة من طاقة روحية، تثري ذاته الإنسانية، والشعرية، وبالتالي تثري ذات الطفل، وتحفزه على التواصل الحميم مع هذه السيرة، بكل ما فيها، ببراءتها، بأحلامها، بمغامراتها، برؤاها، وذلك ما يفتح أمام الطفل، تجربة جديدة حية، بطلها الطفل الذي أصبح شاعراً، دون أن يغادر ذلك الطفل، الذي كانه يوماً، وهذه هي إحدى النقاط الهامة التي تحفز الطفل، إضافة إلى خصوصية المنهج التربوي، الذي استطاع الشاعر أن يستدرجه من حياته، خاصة تلك التربية، التي نشأ عليها، المستمدة من الدين الحنيف، ومن القرآن، ما يكشف عن وعيه في تقديم منهاج إسلامي في التربية، وفي طبيعة تناول أدب الطفل، وخاصة الشعر.

وعندما نستقصي العمق المكاني، أو شعرية المكان، تنهض أمامنا ثلاثة أمكنة، يمكن أن تشكل محوراً مهماً، لإثراء السيرة الذاتية، وتحويلها إلى نص جمالي، فني غنائي، يتسلل إلى روح الطفل، عبر ملامسته لأحلامه، التي تلتقي مع حلم الشاعر /

الطفل، وهذه الأماكن هي (النهر ـ البيت ـ الضيعة).

ولابد من الإشارة إلى أن المكان الحقيقي يمثل حافزاً، ومحفزاً لدى الأطفال، فبإمكانهم أن يزوروا هذا المكان، وهم يحملون ما رسمه لهم الشاعر من صور عنه، عبر تخيلاته التي تنقل المحسوس إلى صور محلقة في فضاء الوجود والعالم، ومن هنا نرى أن المكان كان ذاكرة للشاعر، ومحفزاً على القول الشعري، وفي الصعود على سلالم الخيال ليحفزه على الغناء، لأنه ذاته ووجوده وذاكرته.

1ـ النهر:

لأن القصيدة لديه تجري كما تجري مياه الأنهار، ولأن النهر من الموضوعات الأثيرة لدى الشاعر، ولأن النهر يمر قرب بيته، الذي ولد فيه، كان لابد أن يكون هو المكان الذي ستنطلق منه السيرة، وتنطلق منه حمائم الطفولة، التي تطير في ذاكرته، فتحمله إلى نهر العاصي، وكأن الماء الذي يجري، هو الذاكرة الشعرية، التي بدأت تتنفس في روح الشاعر، لتعيد الذكريات حية لحظة نشأتها، إن وجود النهر كحقيقة جغرافية في الوجود الكياني للشاعر، لم يمنع الشاعر من العبور إلى ذاكرته ككائن له هيئة مختلفة، تتصل بالطاقة التخييلية، التي ينفتح عليها الشاعر في تجسيد صورة هذا المكان، لذلك كان بالإمكان محادثة النهر، والبحث في أعماقه، وأسراره، وليكشف ذلك للأطفال عبر ذاكرة النهر والشاعر، وكأن للشاعر ذاكرة نهرية، وللنهر ذاكرة شعرية، فالنهر هو الذاكرة وهو البلاد، وهو التاريخ، وهو رمز الحرية، حيث ينجلي ذلك من خلال هذه الصور التي توحد بين المكان والزمان، وتحاول أن تنبش ذاكرة التاريخ عبر النهر:

نهر العاصي
في سورية
أرض الوحدة والحرية
يسقي وهو يسير شمالا
يعرف في الدرب الأطفالا

ومن خلال الجملة الأخيرة، يثير لدى الأطفال فضول معرفة هذا النهر، الذي يعرفهم ويتابع خطواتهم في الدروب. فالنهر كان حنيناً غامضاً يسكن في ذاكرة الشاعر، يحرك فضاءات الطفولة في ذاته، وفي ذات الأطفال، لذلك يتمثله الأطفال، أو أن النهر ينهض ليتمثل الأطفال، وهو يغني باسمهم:

أعرف في الدرب الأطفالا

ولأن النهر أصبح جزءاً من حياة الشاعر، وكيانه، وأصبح جزءاً بل مكوناً أساسياً من أحلامه، كما هو ذلك أيضاً لدى الأطفال، فقد تحول إلى قصيدة يحملها الشاعر منذ الطفولة، في هذه اللحظة، وبالتالي نقل صورته إلى صورة كائن إنساني، يعلم ويمنح ويربي، ويفتح الذاكرة على أحلامها، وهنا ينتقل النهر من كيان جغرافي، إلى كيان حلمي، كيان أراده الشاعر أن يكون صورة للنهر الذي يحلم، صورة لاستمرار الذكريات في ذاته، وصورة لنوازعه، التي مازالت في تلك الذات، من الحرية والوطن، ليصبح النهر هو الوطن، وهو الحرية، وهو الشاعر، وهو القصيدة:

علمني الأشعار العاصي
علمني أحلى الأشياء

وعبر هذه التوصيفات التي تتصل بروح النهر، وروح الماء، قدم صورة للأطفال تتجسد فيها طبيعة الجمال، الذي يحمله ذلك النهر، وبيّن لهم مدى انسجامه مع الشعراء ، والغناء، ومدى التوحد بين الشاعر والشعر والبيت.

2ـ صورة البيت:

يتوقف الشاعر أمام البيت كمن يتوقف أمام مرآة ذاته، وهو يتفحص ذلك البيت، سواء بصورته الخارجية أم بصورته الداخلية، أو من خلال علاقته بالشخصيات والناس، والكائنات، لأن البيت هو الصورة التي تعيد للشاعر عالمه المتصل بالآخرين، وعلاقاته وأحلامه، ورؤاه، فهو منذ البداية يقدم صورة للعلاقة بين عناصر الطبيعة، والبيت جزء منها، حيث يكشف عن العلاقة بين البيت والنهر، تلك العلاقة التي تجعل من البيت يصغي إلى خطوات النهر، وهي تعبر قربه، إنها علاقة حميمة، توحد بين الماء وبين البيت، بين الماء وبين الطين وبين الإنسان، فإذا بالشاعر ينهض من فلسفة وجودية عميقة، بين الكائن والمكان، ليبسّطها للطفل، عبر رؤية شفافة، ما يعمق علاقة الطفل بالمكان، وبالأسرة، ويرسخ لديه قيمة البيت/ الوطن.

بيتي قرب مصب العاصي
جارته خطوات العاصي
يسمعها صبحا ومساء
يعرفها من دون عناء

وبالتالي يتحول البيت المسقوف بالقرميد الأحمر، إلى صورة أخرى من حلم الشاعر، وكما يقول باشلار " يمدنا البيت بصور متفرقة، وفي الوقت ذاته يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور "حيث" ينشّط الخيال وينقي الأرض ويحرثها"(13) ،وذلك لأن " اللاوعي يقطن البيت"(14) " فالبيت الذي ولدنا فيه محفور بشكل ما في داخلنا.. و"إن الوجود الكلي للبيت سوف ينفتح بأمانة لوجودنا"(15)، ومن هنا فالبيت لم يعد ذلك البناء فحسب، وإنما هو البناء داخل الذات الشاعرة، التي ترسم صورة البيت مرة أخرى في ذاكرة الشاعر، ويريد أن يوصلها للأطفال بذات الدفء الذي انحفر في داخله، ومن هنا كانت صورته تشبه جناح العيد، بهذه الصور الوردية يقرب الشاعر صورة البيت الحلم / الذاكرة / التاريخ / إلى الأطفال ليربطهم ليس بالبيت فحسب، وإنما بأحلامهم الوردية التي تشبه البيت:

بيتي سقف من قرميد
أحمر مثل جناح العيد
مثل الأحلام الودية
في رأس الأطفال
مثل أناشيد الحرية
يكتبها الأبطال

وهنا يتحول البيت إلى "ركننا في العالم" فهو " يحمي أحلام اليقظة، والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء"(16) وبالتالي يتحول إلى كون صغير للشاعر الطفل، والطفل الشاعر، وإلى حلم واسع لا يدركه إلا الأطفال بأحلامهم المحلقة، ولا يتوقف عند هذا الحد بل يتحول إلى فعل حقيقي، لأنه لا يصوره فقط كبيت من القرميد، وإنما أصبح لدى الشاعر الحالم بيتاً من أناشيد الحرية، يكتبها الأبطال، ليربط بين البيت والحلم والنشيد والحرية، وهذه القيم عندما تتعمق في ذات الطفل، عبر البيت الذي يعيش فيه، تفتح مخيلته على طبيعة البيت، ومعنى البيت / الحماية /الانتماء/ الوجود/ الوطن / الدفء،

بل يمكن أن يتخيله عبر صوره الحلمية، التي يتيحها عالم الطفولة للطفل، ليصبح قيمة لارتباطه ببيته الذي سيرسم له صورة أخرى تشبه بيت الشاعر، وبالتالي "تصبح وظيفة الشعر الكبرى هي أن يجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا، فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى، هو تجسيد للأحلام كذلك"(17)، وهذا ما جسده الشاعر في رسم صورة بيته للأطفال:

فيه ولدت مع العصفور

طفلا ملهوفا للنور

أبحث عن قلم ونشيد

حلو يجهله العصفور

وبهذا الربط بين الشاعر الطفل والعصفور، يستدرج صورة عش العصفور، عبر البيت، ليحفز لدى الأطفال فضول معرفة هذا البيت، وقصته لأنه بيت التقى مع أحلامهم، وتصوراتهم وتخيلاتهم، ومن هنا فإن الشاعر قدم لهم فلسفة للمكان بأبسط الصور وأروعها، بروح شافة عن روح الطفولة، التي تسكنه، وهنا يأتي وعي الشاعر بذاته عبر البيت، ومدى توحد ذكرياته بالمكان، ومدى مقدرته وطاقته، ليس على استرجاع صورة البيت، وإنما على استرجاع ذاته عبر البيت، ما يحفز لدى الأطفال الخيال الذي يؤكده في الحديث التالي، عبر تحول البيت إلى قصة من أشعار، وموسيقى يغنيها الأطفال، وكأن بيت الشاعر أصبح البيت الشعري ذاته:

حدثنا عن هذا البيت

...

قصته أشعار

تحملها الأوتار

تصبح للأطفال

ملكاً للأطفال

ليأتي الربط بين البيت الكون الصغير للحلم الشعري، والحلم الطفلي، بالكون الأوسع وهو كون الضيعة، لتتحول صورة البيت إلى جزء من صورة الضيعة، وجزء من حنينها، وحنين الشاعر، وبالتالي حنين الأطفال إلى ذلك البيت:

بيت من حجر بالطين

عمرناه بعد عذاب

مازالت ضيعتنا الحلوة

ما زالت صورته الحلوة

في ذاكرتي خلف ضباب

تخفى صورته وتبين

ليشحن ذاكرة الأطفال عبر ذاكرته، التي تفيض بالندى والحنين إلى ذلك الريف الجميل، من خلال حديثه عن الضيعة.

3ـ صورة الضيعة:

كما هو الحنين إلى البيت، كذلك هو الحنين إلى الضيعة، فالضيعة لدى الشاعر سليمان العيسى عبر سيرته للأطفال، هي صورة للنقاء وصورة للحب، للألفة، للعطاء، للعمل، للجمال الطبيعي، وللشعر وللأطفال وكأنها الفطرة التي يحن إليها الشاعر، ويريد أن يعمق هذا الحنين لدى الأطفال، ليقدم صورة للريف يحفها الجمال، من كل مكان، ما يحفز الأطفال على التواصل مع هذا الريف، وذلك من خلال تقديمه للشخصيات كما سنرى.

فهو في البداية يقدم صورة بانورامية لأجواء وأحوال الضيعة، ومساحتها وعدد بيوتها وأشجارها الموزعة هنا وهناك، كأنه يرسم الفضاء الذي نشأ، فيه يقول:

بيوت القرية الخمسون
وأطفال وفلاحون
وأشجار هنا وهناك
كنا تحتها نكبر
ونلعب بالعصا و" الحاب "

ثم بعد ذلك يقدم صورة عن طبيعة العلاقات الاجتماعية في القرية، وكيف يمضون ليالي الشتاء حول المواقد، وهم يستمعون إلى أشعار أبيه، ليضع الأطفال أمام صورة أخرى للريف، وعلاقاته وجماله وفطرته، التي يتعامل الناس بها فيه.

وكذلك يقدم صورة لابنة الريف كما سنفصل ذلك في الحديث عن الأم، والأب، وصورتهما في السيرة، فابنة الريف لا تتعب من العمل، بل تجد متعة فائقة في هذا الأمر، أما الصور التي يرسم من خلالها طبيعة القرية، فنجدها في حديثه عن فضائها الجميل، وجبالها، والنهر الذي يعبر قربها، والأشياء التي فيها، إلا أن ثمة صورة يريد أن ينقلها للأطفال وهي أن أهل الريف بعيدون عن التعليم الرسمي، ومحرومون، لأن تلك القرية كانت فقيرة، شأنها شأن القرى الأخرى في الريف، وهذا ما نلمسه عندما يسأله الأطفال عن المدرسة ككيان يتخيلون أنه موجود في الضيعة، إلا أن هذا المكان هو المكان الغائب، الذي كان يتجسد فقط في حلم القرية، فيجيبهم بتساؤل وتعجب وحزن:

المدرسة ... !؟
بعيدة عن قريتنا المسكينة
بعيدة كالنجم في المدينة
كانت لأهل الحظ في المدينة

وهنا لا يقدم صورة سلبية عن المدينة، وإنما يحاول أن يقدم صورة للصراع الطبقي، بين الأغنياء والفقراء، خاصة وأنه أشار إلى أصحاب الحظ في المدينة، ليترك السؤال معلقاً حول الذين لاحظ لهم في المدينة، وكأنهم يشبهون أيضاً سكان الريف، وبالتالي يحفز السؤال لدى الأطفال عن سبب ذلك الفارق بين المدينة وبين الريف، بين الأغنياء والفقراء.

ولعل هذه هي الفكرة الأوسع، التي يحاول أن يبني عليها فكرة سيرته الذاتية، وهي من الدوافع المتصلة بنضاله، ووقوفه مع الفقراء، ومعاناته من جشع الأغنياء وظلمهم، وذلك من خلال ما سيقدمه من نضاله ومحاولته نصرة الفقراء، ومطالبته بحقوقهم، ما يزرع الوعي لدى الأطفال، ويزرع في نفوسهم قيمة الحق، والعدالة وقيمة الإنسان، وحب الفقراء.

وهذا الوعي الذي يجسده الشاعر، هو انعكاس لطبيعة النشأة التي نشأ عليها وطبيعة الأفكار التي يؤمن بها، وناضل من أجلها، وبالتالي يعمق الحس الوطني، والحس الاجتماعي، والحس الإنساني، لدى الأطفال من خلال هذه الإشارات، التي لا تشكل عبئاً على فهم الطفل، لأنها تُقَدم بشكل جمالي غير مباشر، وغير مفتعل وبعيداً عن مجانية التعبير:

قريتي كانت فقيرة
يا صغاري
عرفت حر الظهيرة
في النهار
عرفت برد الشتاء
عرفت طعم الشقاء

هكذا يبدأ الشاعر رسم أحوال أهل القرية الفقراء، ومعاناتهم، ليثير في الطفل حسه الإنساني، تجاه الفقراء، وهم يواجهون

قسوة الفقر، والطبيعة، حيث يقدم صورة أخرى أكثر تعميقاً للحس الإنساني، وهي أن هؤلاء الناس رغم كل ما مسهم من فقر وظلم، يكدحون ويعملون ويقتسمون كل شيء، فإذا بهذه الصورة رغم حزنها، تقدم صورة جميلة للتعاون والتضامن والتكافل الاجتماعي، التي يريدها الشاعر أن تصبح عقيدة لدى الأطفال:

واستمر الناس فيها يكدحون
حزنهم يقتسمون
فقرهم يقتسمون
ورغيف الذرة الصفراء
فيما بينهم يقتسمون
وإذا مر نهار ضاحك
يقتسمون

فكل شيء في القرية قسمة بين أهلها، فالفقر مشترك، وكذلك الحزن والرغيف والفرح، هذه هي صورة مجتمع الريف في القرية التي تتشكل في وعي الطفل عبر السيرة بشكل بسيط، حيث يدرك أن الفقر سببه الأغنياء، وأن الفقراء لهم حق في أموال الأغنياء، وهذه صورة للعدالة الاجتماعية، التي جاء بها الإسلام، أراد الشاعر أن يوصلها للأطفال بصورة غنائية واضحة، ما يجعل شعر سليمان العيسى طاقة من الوعي، وتنمية للخبرة الإنسانية، والوعي لدى الطفل، وكأنه في هذه السيرة يقدم معيناً خاصاً لبناء طفل عربي واع، طفل يدرك العالم من حوله، ويدرك جماليته، ويدرك مواطن الخلل التي تحتاج إلى إصلاح، لذلك أكد على دور الكلمة في التغيير، عندما حكى لهم عن ديوانه الأول وهو ما زال طفلاً، ليقرب لهم صورة الكلمة، التي تفعل فعلها وتحولاتها في الإنسان، والمجتمع، في المكان والزمان، فهي التي تتحول إلى حلم، وإلى معول، وإلى محراث، وإلى سلاح، وإلى قصيدة..:

هي الكلمةْ
هي الكلمةْ
تصير فرشة حينا
وقنديلاً على العتمةْ
وقنبلة ترد كتائب
العدوان منهزمةْ
إذا كانت بهَمِّ الناس
بالأعصاب ملتحمةْ

ليبين من خلال ذلك مفهوم الالتزام لدى الشعراء، وهو الشاعر الملتزم طوال حياته في كل قضاياه، وكل أشعاره وكتاباته، للكبار والصغار نثرا وشعراً، فقد عاش منسجماً مع هذه القيم، وهذا الحس الإنساني الملتزم، وكان مخلصاً لأفكاره وكتاباته، رغم قسوة الواقع، الذي كان يصدمه، ولعل هذا ما جعله يتحول إلى الكتابة للأطفال، ليجد ضالته فيهم كحلم بديل من الهزيمة، فهو يبين لهم كيف كان يغني في أشعاره الأولى، وديوانه الأول وهو طفل للفقراء في القرية:

غنيت تعاسة ضيعتنا
سجلت تباشير الغضب
وحملت إلى الغيم الشكوى
وهتفت هتفت أنا عربي

ليؤكد على دور الكلمة النضالي وكيف تساهم في تخليص الفقراء والمظلومين، إذا كانت صادقة وإذا كانت نابعة من روح إنسانية تكره الفقر والظلم، فيقول للأطفال كيف كان يقاتل بأشعاره، دفاعا عن أهل قريته المحرومين:

قاتلت بأشعاري الأولى
قاتلت بديواني الأزرق
سمتني القرية شاعرها
وعرفت بها الحب الأعمق

هكذا كان المكان لدى الشاعر حالة فكرية، وحالة جمالية، وحالة إنسانية، فهو لم يتخذ من وصف المكان ككيان جغرافي أو عبر تصور رومانسياً، وإنما اتخذ منه سبيلاً لتسريب بعض الأفكار في وعي الأطفال عبر حكاية سيرته، الحكاية الواقعية، وذلك ما يجعل الأطفال على معرفة بما يحيط بهم، ومعرفة مدى معاناة الشاعر، الذي وصل أخيراً إليهم، وبذلك يدركون قيمة الإنسان، وقيمة الكلمة، وقيمة النضال من أجل الحياة.

ب ـ شعرية وصف الشخصيات:

سنتوقف في هذه الفقرة عد شخصيتين كانتا مؤثرتين في شخصية الشاعر، ونشأته، وتوجيهه، وتأسيس وعيه الاجتماعي والإنساني والمعرفي، وهما شخصية الأب، وشخصية الأم، وهو بتقديمه لهاتين الشخصيتين يوثق الرابط بين الطفل ووالديه، ويبرز دورهما في التنشئة والتعليم، ودور الأسرة في تنشئة الأطفال، ورعايتهم الرعاية الصحيحة، وعلى هذه الخلفية كانت صورة الأب والأم.

1 ـ صورة الأب:

يقدم الشاعر صورة الأب في حلقة خاصة بعنوان أبي الشيخ أحمد "فهو يذكر اسم الشخصية الحقيقة بالاسم الصريح، وهذا من خصائص السيرة الذاتية، حيث يقرر منذ البداية، وعبر الحوار النثري الذي يسبق النشيد، بأنها لوحة عزيزة على قلبه، مستبقاً ما سيكون في اللوحة من حديث عن الأب، وموجها انتباه الأطفال إلى القيم التي ستكون عبر هذه اللوحة تجاه الأب، وهذا يتضح عندما يقول أحد الأطفال (إياد) كل منا يحب أباه ويعتز به ونحن بشوق إلى سماع القصة وغنائها معك "فالموضوع هنا كان محفزا للطفل، ليعرف كيف يحب الشاعر أباه، وهل هو الحب العادي الذي يألفه الأطفال في حبهم لآبائهم؟ وما هي صورة هذا الأب الشيخ؟.

في البداية يقدم الشاعر ملمحاً من صورة الأب المكافح الوديع، الذي يعلم الصغار والكبار، يعلم القرآن، والصرف والنحو والخط والبيان، فهو شيخ يحب الناس أن يكونوا مبصرين بالعلم، ومن هنا فهو يقدم أنموذجاً للطفل، عن لأب العالِم، المحب المكافح، صاحب الرسالة الإنسانية، والتربوية والوطنية، الذي لا يحب الظلم، ويسعى جهده أن يمحو الظلام من عقول الناس بنور العلم:

في الحارة الصغيرة
في بيتنا القرميد
عاش أبي يكافح الأيام يا صغار
كان وديعاً كنسيم الصيف كالأشعار
يعلم الصغار والكبار
في بيتنا يعلم القرآن
والصرف والنحو
وحسن الخط والبيان
شيخ يحب الناس مبصرين
يقاتل الظلام بالحرف الذي يبين

وبالتالي أصبحت صورة الأب واضحة لدى الأطفال، سواء بسلوكه تجاه الآخرين، وعلاقته مع الناس كباراً وصغاراً، أم بمنهاجه الذي اتخذه سبيل توعية للناس، فهو وديع يسعى إلى تعليم الجميع، ويكره أن يرى الجهل متفشيا بين الناس، فصورة الأب صورة

إيجابيـــة، ترســـخ في عقليـــة الطفـــل العلاقـــة التربويـــة الأولى بـــين الأب والأطفـــال، وأنـــه هـــو المعلم الأول الـذي يتلقـى الأطفـال منـه المعرفـة، والأحـلام والقـيم، وهـو الـذي يـرفض أن يـتعلم الذكور دون الإناث، عبر وعي اجتماعي، أراد الشاعر أن يصل إلى الطفل، وأن يسرب فكرة المساواة بين المرأة والرجل، عبر هذا المقطع:

أبي الوديع الطيب الرصين
أنفق كل عمره في الدار
في بيتنا القرميد يا صغار
يُعلّم الصغار والكبار
يعلم البنات والبنين
يرفضنا أنصاف مبصرين

وهنـا يحـاول الشـاعر أن يسّـرب الفكـرة أيضاً من خلال شرح العبارة في الهامش، عندما يقول إنه يقصد بأن أباه لا يقبل أن يتعلم البنين فقط وترك البنات، ما يدل على وعي الأب في ذلك الزمان، بضرورة تعليم الإناث، وهنا يحفز في الطفـل وعيـاً اجتماعيـاً في العديـد مـن القضايا، كالمساواة، والحرية، وغيرهما. فهو لا يريد أن يقدم سيرته دون انفتاح أحداثها على مفـاهيم إنسـانية عميقـة، يريـد للطفـل أن يدركها وبذلك تكون سيرته أنموذجاً مفتوحا على تساؤلات الطفل، ومحفزة على تفتح وعيه للكثير من القضايا الإشكالية، التي طرحها فكر النهضة العربية منها المرأة ومنها العدالة الاجتماعية، إلا أنه قدمها بخطاب منسجم مع طبيعة الطفل، وإدراكه، دون أن تشكل لديه إرباكاً في طبيعة تلقيه للنشيد، لأنه مدرك كيف يتحول بالفكرة الكبيرة إلى بساطة كالماء، يستوعبها الطفل وهو يغنيها:

أنا في الدار تعلمت
أستاذي الرائع كان أبي
جوّدت على يده القرآن
وحفظت حفظت عن العرب
أستاذي الرائع كان أبي
كم كان يحب المتنبي
ويقلده ويغنيه
مازالت تنبض بالحب
أشعار أبي وأغانيه

وهنا يثير السؤال لدى الأطفال عن كون أبيه شاعراً، فينقل لنا صورة أخرى عن الأب الذي كان يسامر أهل القرية ويقرأ لهم من أشعاره، وأغانيه وهم ملتفون حوله عبر صورة جميلة، من صور الريف الأليفة، التي تنبه الفطرة لدى الطفل، وتفتح وعيه على الجمال الطبيعي، في لوحة إنسانية رائعة:

كان رقيقاً يكتب الأشعار
يقرؤها ليلاً على السمار
يجتمعون حوله في الدار
على بقايا موقد من نار

فهو الذي أنشأ الشاعر، وعلمه، وفتح وعيه على الجمال والحلم البعيد، رغم أنه كان قرويا محروما كباقي أهالي القرية، إلا أن الطموح هو الذي جعله يفعل كل ذلك، وهنا تصبح الصورة أكثر وضوحاً عن طبيعة كفاح الأب من أجل ذاته، ومن أجل أطفاله، ومن أجل أهل قريته، هذا الإحساس المتكامل الذي يطبع في الطفل المعاني الجميلة للحس الإنساني، وللعلاقة مع الآخرين، والإحساس بهم كما يحس الإنسان بذاته:

هو الذي أورثني النشيد
والحلم المجنح البعيد
القروي الملهم المحروم

يمد كفيه إلى النجوم
يريد أن يغترف الضياء
ويحمل السماء
إلى عيون جيله المحروم

وبعد كل تلك الصور عن الأب التي يحاول أن يقربها للأطفال، يقرر أن أباه هو أب عظيم، وذلك لأن أفعاله التي كان يقوم بها جعلت منه أبا للجميع، فعطاؤه وكفاحه لا حدود لهما، فقد كان يكافح الفقر كما يكافح الجهل، يعلم الصغار كما يعلم الكبار، وبيته مدرسة الجميع، كما القرية هي بيته، وكل هذه الصور أورثته العظمة التي يتحدث عنها الشاعر للأطفال، لأنه يريد أن يعرفوا من أين تأتي عظمة الإنسان، إنها من عمله الحسن ومن حبه للجميع، ومن وعيه الإنساني بأخيه الإنسان:

هذا أبي العظيم يا أطفال
في القرية الفقيرة
في دارنا الصغيرة
في يده المحراث والقلم
والشعر والنغم
إن ضاق فينا عيشنا ابتسم
أخفى وراء البسمة الألم
وقال هيا نفتح الطريق
لا بد للقرية أن تفيق
لا بد للنائم أن يفيق

فهو يقدم صورة الأب المتكاملة، الأب النموذج، إضافة إلى زرع فكرة التفاؤل الثوري، في مقاومة ضيق العيش، والسعي برضى وتصميم وتفاؤل وحب للحياة، من أجل أن يستيقظ الجميع، وأن يمهد الطريق للقرية الفقيرة، التي أصبحت بهذا المعنى هي الوطن الصغير، الذي يقدم من خلاله صورة للوطن الكبير، والأب أصبح أنموذجاً لأي أب مكافح، وصورة للمعلم الذي لا يبخل بالعلم على الآخرين، ليبين للطفل السبيل إلى التغيير، والسبيل إلى النجاح، والسبيل إلى المستقبل الأفضل، عندما يقرر أنه لابد للنائم أن يفيق، فاليقظة هي السبيل للخلاص.

2ـ صورة الأم:

موضوع الأم من الموضوعات التي تناولها شعر الأطفال بشكل واسع، وبأساليب ومواقف مختلفة، إلا أننا هنا في هذه السيرة أمام صورة لأم الشاعر، الذي يكتب للأطفال، للأم التي ربّت وحنت على هذا الشاعر، حتى أصبح بهذا القدر وهذه المكانة.

لذلك يبدأ برسم الصورة من ملامح الأم البسيطة، حلوة الطلعة التي تغمر الجميع بالحب، كما هي صورة الأب، ولكن الأم هنا تقدم ما تملكه من فطرة الحب، لأنها لم تكن كالأب، فهي لا تعرف القراءة ولا الكتابة، ولكنها واعية مدركة، وقد عوضت كل ذلك بقلب يسع الدنيا بحبه وعطفه:

حلوة الطلعة كانت
تغمر الضيعة حباً
لم تكن تقرأ أو تكتب
كان العلم صعباً
عوضتنا عنه قلباً
يسع الدنيا محباً
هذه أمي الحنون
جادها الغيث الهتون

ليبين بعد ذلك انتماءها الريفي، وبساطتها، وطبيعة عملها الذي يتكامل مع

عمل الأب، فهي تقدس العمل بما تملك من طاقة على العطاء، وبما تملك من عمق الحب، تزرع الأمل في النفوس، لتصبح مقولتها حكمة يتداولها الصغار (الحياة العمل):

ابنة الريف التي لا تتعب
تسجر التنور
تطهو
تحطبُ
تتلقانا صباحا ومساء
بنشيد الأملِ
بدروس العملِ
اعملوا واشتغلوا
والحياةُ العملُ

وهي الأم الطموحة التي لا يعيقها جهلها بالقراءة والكتابة، عن رسم صورة للحياة مليئة بالتفاؤل والأمل والعمل، بل هي كانت تفرح للجميع الذين يتعلمون، ويملأ قلبها السرور، وهي ترى الأطفال يحملون الكتب والأوراق فتحنو على الأوراق، كما تحنو على الأطفال، الذين تهدهدهم في المساء بأغانيها، التي تدخل السكينة إلى قلوب الأطفال:

عندما كانت ترانا نتعلم
تشرق الدنيا بعينيها سروراً
تملأ البيت حبوراً
وتضم الورقات
في خشوع والدواة
حرمتها نعمة النور الحياة
وإذا حل الظلام
هدهدتنا كي ننام
بأغانيها الحزينة
آه كم كانت حزينة
هدهدات النوم في فصل الشتاء
عندما يلتف بالصمت المساء
وينام المتعبون
أهلنا المنسحقون
خلف أسوار الظلام
آه ... يا طير الحمام

وكما هو أسلوب الشاعر، وطريقته في تسريب الأفكار، والقيم عبر ما يقدم من شخصيات، يحاول عبر صورة الأم أن يقدم صورة للمنسحقين من أهالي القرية، حتى ولو عبر إشارة، أو كلمة، لتتأكد في نفس الطفل صورة البحث عن العدالة الاجتماعية بين الناس جميعاً، بين الفقراء والأغنياء، فهو لا يقدم الفكرة دفعة واحدة، وبشكل مباشر، وإنما يتدرج بها، ليقدم في كل نشيد جانباً ما، حول هذا الأمر، وهذا ما يؤكد أن فكرة العدالة والحب والقيم الإنسانية، هي من الموضوعات الضاغطة على شعر سليمان العيسى، وخاصة في أشعاره للأطفال، فهو يسعى دائماً إلى البحث عن أمل، عن حلم، عن حياة أفضل للجيل القادم، لذلك يريد أن ينفتح هذا الجيل على وعي حقيقي، يدرك الوجود من حوله، برؤى إنسانية واسعة.

ج ـ شعرية الخيال في السيرة:

إن تحفيز الخيال هو من أحد الخصائص المهمة في خصائص شعر الأطفال، لأنه يفتح وعيهم الجمالي على مساحات واسعة من التخييل، المنسجمة وطاقاتهم الفائقة في تلقي العالم، وفي قراءته كما يشاؤون، وعبر تصورات وتخيلات ربما يعجز عنها الكبار، لذلك عندما يريد الشاعر أن يرسم الصور الخيالية للأطفال، لابد وأن يدرك ذلك الوعي

العميق في داخل الطفل، وذلك الحس الخيالي المجنح، في تعرفه على الأشياء، وتفسيرها، وهنا تأتي طاقة الشاعر على أن يفكر بعقلية الطفل وأن يزج نفسه في ذلك العالم الغامض من أجل أن يبتكر صوره وتخيلاته.

إلا أن الخيال ليس بمعنى اختلاق الأحداث من الخيال، أو أماكن من الخيال، ما يخل بصدقية السيرة الذاتية، وإنما هو بمعنى تصوير الأشياء الواقعية، وطبيعة تقديمها للطفل.

فالسيرة لم تنحرف عن طبيعة الصدقية التي يروي خلالها الشاعر سيرته، بل كانت ترسخ هذه الصدقية من خلال الأماكن الواقعية، والأسماء الحقيقية، والأحداث التاريخية التي حدثت بالفعل، إلا أن طبيعة تقديم ذلك، كان عبر طاقة تخيلية، تمنح هذه السيرة مسحة جمالية وفنية، تنسجم مع الطفل، الذي يبحث عن الجمال، وتحفز لديه خياله وأحلامه ورؤاه لذلك العالم.

فالشاعر يتلقى العالم بعيون طفل، لذلك عندما يريد أن ينقل هذه الصور عليه أن يستعين بخيال طفل، خاصة في مثل هذه السيرة، التي يحاول الشاعر فيها أن يستعيد طفولته، وأن يستعيد وجوده وعالمه، وكيف كان يرى العالم عبر خياله الطفلي، لذلك مطلوب من الشاعر أن يرتقي بالعين، والأذن، والحواس جميعا، من أجل أن ينقل هذا العالم، الواقعي الجميل، أي أن ينقل لنا إحساسه بالأشياء، أن يتمثل الأشياء والطبيعة، والأماكن والناس، فنرى صورة ذلك العالم، عبر وعيه الجمالي، فعندما يقدم لنا صورة بيته المسقوف بقرميد أحمر، لم يكتف بهذه الصورة الواقعية الجميلة، ولم يكتف بأن يقول للطفل إن بيتي كان بسيطاً وجميلاً، وشاعرياً، وإنما تدخلت روح طفل الشاعر، بروح المكان، وإحساسه بإحساس المكان، فاستعان بخيال الطفل، ليصور لنا البيت كجناح العيد، ومثل الأحلام الوردية في رأس الأطفال، ولم يكتف أيضاً بهذا التصوير الرومانسي لجماليته المكان / البيت، بل تحول إلى إحساس آخر وهو عندما يصبح البيت نشيداً للحرية، يكتبه الأبطال، ما يثير في ذهن الطفل، وفي خياله هذه المعاني، بأفقها الواسع، وأثرها العميق، عبر حالات خياليه واسعة المدى، والتشابك بين البيت والقرميد، وبين الحلم وبين العيد، والحرية، ما يجعل البيت كوناً جميلاً يحلق فيه الطفل.

وبالتالي لن يستغرب الطفل أن تصبح قصة البيت، قصة أشعار، وموسيقى، وأوتار، بل يستطيع بحسه المرهف أن يتخيل هذا البيت، وأن ينسجم معه، ومع صوره الخيالية، المتصلة بقاموسه الخيالي (الجناح، الحلم، العيد، الفرح، الجمال) وكذلك الأمر عندما يرسم صورة الأب، فنراه يشبهه بنسمة الصيف، يمد يده إلى النجوم، ليغترف الضياء. بهذه الصورة التي تجعل الأب في مخيلة الطفل طاقة من النور، قدم الشاعر أنموذجه عن الأب، وقدم رؤيته عبر خياله لأبيه.

وكذلك عندما يريد أن يصور العلاقة بين الريف والمدينة، أو يصور انسحاب الريف وجماله، لم يلتجئ إلى المباشرة في الحديث، وإنما لجأ إلى أنسنة الجماد، فالقرميد هو الذي يرحل، وهو رمز البيت الريفي الجميل، بل يمعن أكثر في هذا الخيال، عندما يرى أن الريف كائن جميل، يضفي حتى على المدن جمالها، لأنه فطرة إنسانية، لذلك يؤكد أن رحيل القرميد ليس فقط من الريف، وإنما من المدن أيضا، وذلك عبر سؤال يبقى مفتوحاً أمام

الأطفال، وهم يتخيلون جمال الريف، الذي يرحل عن الحياة:

لماذا يرحل القرميد
عن بيوت الريف والمدن
يا عشاش الطير في وطني
يا جمال الريف والمدن

أما خيمته، أو بيته في شجرة التوت، فكانت واقعاً يشبه الخيال، لأنه حقاً كان يبني خيمته في شجرة التوت الكبيرة، التي كانت في بيتهم، كما كان يصرح دائماً، وهنا لا يجد سبيلاً كي تصل هذه الصورة للطفل، إلا أن يشبهها بعش العصفور، ليقدم صورة الشاعر الذي يضيع بغيمة زرقاء، ويشرد على جناح النهر، وبالتالي هو يقدم صورة للطقس الشعري الذي كان يحلم به وهو طفل:

وتحت التوتة الخضراء
أضيع بغيمة زرقاء
وأشرد في البعيد على
جناح النهر محمولاً
وأكتب للحقول وللطيور
قصائدي الأولى

ولا شك، إن الخيال يتوسل بالصورة الفنية من أجل إيصال الحالة الشعورية التي يرمي إليها الشاعر للطفل، فالشاعر عندما يقول للأطفال أن خيمته في الجو، يثير السؤال إلى جانب الخيال، ليتساءل الأطفال وهم لم يألفوا خيمة في الجو:

في الجو
في الجو
هل تقعد في الجو الخيمةْ
هل تسبح في الجو الخيمةْ
أتراها نسراً أم غيمةْ
أخبرنا عن هذي الخيمةْ

حيث فتحت هذه الصورة أمام الطفل، آفاق نمّت التخيل لديه، والمقارنة بين النسر والخيمة والغيمة، وهل ثمة إمكانية أن تكون الخيمة نسراً أو غيمة، إلا أن الشاعر الذي أثار هذا السؤال، وحفز الخيال، سيحاول أن يقرب الصورة للأطفال، لتصبح الصورة أكثر وضوحاً، والخيال أكثر قرباً وألفة:

في حضن التوتة
في قلب التوتة
في الجو كانت
سقفها أغصان
جدرانها أغصان

وهناك الكثير من الصور، التي تتسلل عبر هذه السيرة، تفيض بالخيال المجنح، الذي ينتقل أحيانا بالمحسوس إلى المجرد وبالمجرد إلى المحسوس، وأحيانا يترك للأطفال أن يتمثلوا ذلك عبر خيالهم المفتوح، فالتوتة في الدار مثل المروحة الخضراء:

مثل المروحة الخضراء
توتنا في صحن الدار

والنجوم هي خيوط النور، التي تمدها للشاعر في المساء، لتسمع شعره، وتغفو معه على سطح خيمته الحالمه:

وعند المساء تمد النجوم
إليّ أصابعها الناعمةْ
وتسمع شعري وتغفو النجوم
على سطح خيمتنا الحالمةْ

والقصيدة مثل السماء الزرقاء، معلقة الحنين، تُكتب بالنجوم، وكأن السماء

صحيفة والنجوم حروف وكلمات تكتب قصيدة الشاعر الحالم:

بلون سمائنا الزرقاء

...

قصيدتنا معلقة الحنين

سماؤنا الزرقاء

قصيدتنا

وتُكتب بالنجوم سماؤنا الزرقاء

د ـ إثراء معجم الطفل:

إن اثراء معجم الطفل من المهمات المفصلية والصعبة التي يتصدى لها شعر الأطفال ليساهم في البناء المعرفي، واللغوي للطفل، وفي فتح أفق التعبير لديه. والشاعر سليمان العيسى من الشعراء الذين لا يفوّتون فرصة في تسريب بعض الكلمات داخل النص الشعري، سواء الكلمات الصعبة بعض الشيء، أو الكلمات التي تشير إلى مكان ما، ليبادر إلى شرحها في الهامش، وبالتالي يساعد الطفل على الفهم، ويساهم في ترسيخ تلك الألفاظ والمعلومات، في ذهنه لتصبح جزءاً من معرفته في مراحله المختلفة.

فهو أحيانا يلجأ إلى شرح التراكيب التي يحملها على المجاز، ليوضح ما يرمي من هذا التركيب، كما فعل في شرح جملة(ملهوفا للنور) يقول في الهامش (مشتاق جدا للعلم والمعرفة).

وكذلك في شرح جملة (يرفضنا أنصاف مبصرين) أي لا يقبل بتعليم البنين فقط، وترك البنات وكذلك في شرحه جملة (هذي المهنة الصعبة) يقول المقصود هنا (مهنة التعليم صعبة ولكنها مقدسة) .

وفي شرح جملة (وتابع دورته الشعر) يقول (أي صاحب هذه الأشعار)

وكذلك في شرح (بعيدين صرنا) يقول في الهامش (هذه إشارة إلى هجرة الشاعر عن وطنه الصغير إلى وطنه العربي الكبير). وفي توضيحه كلمة الألحان والأنغام بغناء العصافير. وعبارة (على النوى) يشرحها أي (على البعد) أي أن الشاعر بعيد عن قريته، وملاعب طفولته، وكذلك يفعل في جملة أحلامنا الوردية، أحلام الطفولة الجميلة كلون الورد.

فالشاعر خلال هذه الشروحات لا يشرح اللفظة معجمياً، بل يشرحها ضمن السياق الشعري، وفي هذا تطوير لمعنى التعبير لدى الطفل، وإثراء معارفه في كيفية التعبير ضمن سياقات مختلفة. ما ينمي القدرة الإبداعية لدى الأطفال.

ويقدم أيضاً من خلال بعض الألفاظ معلومات جديدة للطفل، متعلقة بالمكان كما جملة (بيتي قريب من مصب العاصي) يقول (تقع قريتي النعيرية قرية الشاعر في لواء الاسكندرونة، على بعد عشرة كيلو مترات من مصب نهر العاصي، في خليج السويدية، والحارة التي ولد فيها اسمها بساتين العاصي) ليشرح بساتين العاصي في موقع آخر بأنها (الحارة الصغيرة في قرية النعيرية التي ولد فيها الشاعر صاحب هذه الأناشيد، وسميت كذلك لأن نهر العاصي يمر فيها) ويلفت انتباه الطفل بأن هذا الشرح ذكر سابقاً، حتى لا يختلط الأمر على الطفل.

وأحياناً يذكر اسم أحد الشعراء القدامى، فيضطر إلى تقديم موجز تعريفي عنه في الهامش، كما فعل في شرحه عن المتنبي، حيث يقول (هو من أكبر شعراء العرب في الماضي والحاضر، توفي من أكثر من ألف عام، وما زلنا نحفظ أشعاره حتى

الآن، وستحفظون الكثير من هذه الأشعار عندما تكبرون، أيها الأعزاء) فهو لم يكتف بتقديم معرفة حيادية، بل قدم من خلال تعريفه للشاعر، رأيه بشعره وأنه أكبر شعراء العربية في الماضي والحاضر، وفي ذلك ما يثير السؤال لدى الطفل عن هذا الشاعر، وما يعمق لديه أيضاً المعرفة النقدية، عندما يدرك ما يعني الشاعر في عبارة (في الماضي والحاضر).

ويقدم معلومات عن أسماء ألعاب وردت في الأناشيد كما هو في كلمة (العصا والحاب) حيث يقول (هي من ألعابنا في الضيعة، والحاب عود قصير نضربه بالعصا فيطير مسافة ولهذه اللعبة شروط عديدة يعرفها أبناء الريف) هنا أيضاً يترك لدى الطفل سؤالاً عن شروط هذه اللعبة، التي لم يصرح بها، وهناك الكثير من الألفاظ، التي لا يكتفي الشاعر بشرحها معجمياً، بل يوضح معناها في السياق الشعري، ما يضع الطفل في عمليه تميز بين المعنى المعجمي وبين المعنى السياقي، وكيف يتحول معنى الكلمة، في الاستعمال الشعري، وهذا وعي من الشاعر في تقديم خطاب شعري، فيه رؤى معرفية، ورؤى تذوقية، لتصبح السيرة إلى جانب خطابها الإبداعي كتاباً معرفياً للطفل، ومعيناً خصباً من أجل تنمية معارفه المستقبلية.

هـ ـ شعرية الإيقاع والأوزان:

إن مفهوم الإيقاع في الخطاب الشعري يفتح الرؤى الشعرية على مساحات أوسع من الوزن، وأوسع من الشكل، فهو حالة جمالية تختلف من شاعر إلى آخر، حسب وعيه الفني والجمالي للنص الشعري، وترتبط بالإيقاع النفس والذاتي والوجودي للذات، والإيقاع البنائي والمعنوي للنص.

وقد تجلى الإيقاع في هذه السيرة عبر المفاصل الآتية:

1ـ الإيقاع الداخلي.

2ـ التكرار.

3ـ تنوع القافية .

4ـ تنوع الأوزان واستثمار طاقتها.

1 ـ الإيقاع الداخلي:

ويرتبط هذا المفهوم الجمالي داخل النص، عبر التشكيل اللفظي المنسجم، وعبر التشكيل النفسي داخل النص، أما بالنسبة للتشكيل اللفظي، فينجلي عبر الجرس الداخلي المنبثق من حالة الانسجام بين الكلمات، وهذا يدل على طاقة واسعة لدى الشاعر في انتقاء ألفاظه، والمحافظة على الجرس الداخلي، الذي يتشكل داخل الموسيقى الداخلية للطفل، وبالتالي إن الغناء الشعري لا يأتي من الوزن فحسب، وإنما يأتي من الجرس داخل اللفظة ذاتها، أو من خلال السياق الشعري الذي ينزاح في صوره وتخيلاته عن العلاقة المألوفة بين الدال والمدلول، إلى علاقات جديدة، ما يمنح الكلمة أو الموسيقى الداخلية محمولة على روح الكلمة، كما في **(جناح العيد، أحلام وردية، أناشيد الحرية، أبحث عن قلم ونشيد، ملهوف للنور، يوشك بالأحلام يطير، سحري الترديد، وديعا كنسمة الصيف، الحلم المجنح، يمد كفيه إلى النجوم، ويغترف الضياء، يسع لدنيا حباً، جادها الغيث الهتون، تسجر التنور تطهو تحطب، آه .. يا طير الحمام، كأن الماء كرم نجوم، جناح أنت مشدود بهذي الأرض أين تغيب، يشرد في البعيد على جناح النهر محمولاً، رحلتك الزرقاء، تسبح في الجو**

الخيمة، مروحة خضراء، تمد النجوم أصابعها الناعمة، خيمتنا الحالمة، عناقيدك الحالية، أرجوحة من ضياء، تشيل بنما نسمة وتحط بنا نسمة، انبثاق الأمل، تطير كالعصفور فوق الدفتر الكلمة، تصير فراشة حيناً، وقنديلاً على العتمة، تُكتب بالنجوم سماؤنا الزرقاء، يهتف النهار)

كل هذه التراكيب والكلمات والصور، والخيالات، تحمل إيقاعها السحري داخل دلالاتها، ولا علاقة للوزن في ذلك السحر الداخلي، لأنها محمولة على روح التعبير التي تؤلف بين الواقع والخيال، بين المحسوس والمجرد، ليعمق الرؤى الحلمية في مخيلة الطفل، دون أن يربك وعيه الجمالي. ولعل مثل هذا الإيقاع الداخلي، في الصورة، والجملة الشعرية، هو ما يضفي على النص حالة من الانفتاح على عالم الطفولة الثري، والغني بتصوراته وخيالاته المجنحة.

2ـ التكرار:

التكرار في هذه السيرة يأتي منسجماً مع حالة الغناء، الذي يُؤدى بها النشيد، أو الأناشيد، فأحيانا يكون بتكرار الحرف، أو الجملة، والتعبير، والمقطع، وبالتالي لا يلتزم الشاعر حالة محددة لهذا التكرار، وإنما يتركه مرتبطاً بطبيعة الحوار بين الشاعر والأولاد، وهم يغنون كأن يكرر الأولاد جملة، يختم بها الشاعر أحد أناشيده لأهميتها، أو لأنها تمنح الحكاية إيقاعاً سحرياً، كما في:

علمني الأشعار العاصي

علمني الأشعار العاصي

حيث يعيد الأطفال تكرار هذا المقطع، مع الانتقال من ضمير المفرد المتكلم إلى ضمير الغائب

علمه الأشعار العاصي

علمه الأشعار العاصي

أو كما في جملة (لابد للنائم أن يفيق) التي يختم بها الشاعر نشيده عن الفقراء، حيث يعيدها الأطفال مع إبدال يشي بالوعي الذي انتقل إليهم:

لا بد للنائم أن يفيق

لا بد للمظلوم أن يفيق

أو بتكرار جملة (الحياة العمل) التي ختم بها الشاعر نشيده عن أمه، فيكررها الأطفال ثلاث مرات، مرتين كما جاءت على لسان الشاعر، ومرة مع تأكيدها بالفعل (صدقتْ) (الحياة العمل) وذلك لتأكيد قيمة العمل.

وقد يأتي التكرار، استفهاماً من قِبَل الأطفال، عن فكرة طرحها الشاعر، كما في تكرار كلمة (تغيب) التي يذكرها الشاعر وهو يتحدث عن طقس كتابته أشعاره الأولى، عندما قال (وأحمل دفتري وأغيب) ليأتي جواب الأطفال تكرارا لهذا الفعل باستفهام وتعجب:

تغيب تغيب

أين تغيب ؟!

وكذلك عندما ذكر أن خيمته كانت في الجو، في شجرة التوت، يأتي الجواب استفهامياً تعجبياً أيضاً:

في الجو

في الجو

وقد يأتي التكرار من خلال استنتاج الأطفال لسؤال من خلال حديث الشاعر،

كما هو في حديثه عن بيته المسقوف بالقرميد، وكأنه أراد أن يقدم الوعي من خلال الأطفال ذاتهم، الذين أدركوا بوعيهم رحيل القرميد، فيأتي سؤالهم بعد حديث الشاعر وهو يقول لهم:

كتبت لكم عن الدار

وعن قرميدها الأحمر

حيث يتساءل الأطفال:

لماذا يرحل القرميد

لماذا يرحل القرميد

وقد يأتي التكرار لحث الشخصية، أي الشاعر، على متابعة المسيرة والكتابة:

أكتب أكتب لا تتعب

ابقى الشاعر

ابقى الطفل

وقد يكون لمواصلة الحكاية والسيرة، التي يحكيها الشاعر كما في بداية أحد المقاطع، التي يتحدث فيها الشاعر عن الصيد:

نواصل

نواصل

أو على شكل سؤال:

ماذا بعد

ماذا بعد

أو عندما يتحدث عن الجبل، وكيف كان يرعى البقرة هناك:

إلى الجبل

إلى الجبل

وقد يأتي التكرار تأكيدا لفكرة يريد الشاعر أن يوصلها للأطفال، ويرسخها في وعيهم، وذلك كما في هذا المقطع الذي يطلب فيه من الأطفال، أن يهتفوا للحب والنبل، فيكرر كلمة عاش أربع مرات، مع إبدال يشي بالوعي الذي يريد أن يرسخه:

فاهتفوا للحب والنبل معي

عاش عاش الطيبون الشرفاء

عاش عاش المبدعون الفقراء

ليكون التكرار الآخر على لسان الأطفال، وكأنهم قد استوعبوا الفكرة، أو أن الشاعر يريد أن يظهر هذا الأمر للأطفال، حيث يصبح وعيهم للفكرة أعمق فيكرروا:

لهم الأرض جميعاً والسماء / مرتين

هكذا يكون التكرار لدى الشاعر سليمان العيسى في هذه السيرة منسجماً مع طبيعة الحوار مع الأطفال، ومع طبيعة الغناء، الذي يتطلب الحوار بينه وبين الأطفال، سواء بإثارة السؤال لديهم، أو بإثارة التعجب، أو بتحفيز حالات مختلفة من الوعي، الذي يخدم رؤيته الشعرية، التي نذر لها حياته، ليقدمها للأطفال بما يتناسب ووعيهم، ويتناسب وطبيعتهم.

3ـ تنوع القوافي:

القافية لدى الشاعر سليمان العيسى أيضاً هي إحدى الميزات التي تميز أشعاره كلها، وعلى الأخص في هذه السيرة حيث لا يخلو مقطع من تنوع في القوافي، لأن ذلك يتناسب وطبيعة التغيير في الحلقة، والغناء، وطبيعة الحالة الدرامية، التي حاول الشاعر أن يبنيها بينه وبين الأطفال، وذلك ما قدم تنويعاً واسعاً للقوافي، في كل الأناشيد، التي تتألف منها السيرة، ففي الحلقة الأولى مثلا تكون القوافي (سورية ـ الحرية) (شمالا ـ الأطفالا) (أنطاكية

ـ المرمية) (مساء ـ عناء ـ الأشياء) (قرميد ـ العيد) (وردية ـ الحرية) (الأطفالا ـ الأبطالا) (العصفور ـ النور) (أشعار ـ الأوتار) (الطين ـ تبين) (عذاب ـ ضباب) (الحلوة ـ الحلوة) (زرناه ـ غمرناه ـ ذكرناه) (أولاد ـ أبعاد) (صغير ـ يطير) ..

وهذا الأمر ينسحب على جميع الحلقات والأناشيد، دون أن يكون ثمة نظام ما يتبعه الشاعر، وإنما أيضاً هذا التنوع يأتي تابعاً للحالة النفسية والشعرية، وللانسجام الإيقاعي الداخلي، والخارجي في النشيد، ولعل هذا التنوع يأتي مستجيباً للتنوع في الوزن، فكل الأناشيد أو معظمها، كتبت على طريقة شعر التفعيلة، ما يستدعي من الشاعر هذه الخصوبة بالقوافي، ليقدم في سيرته، نصاً مفتوحاً على الإيقاع، مفتونا بالموسيقى والغناء.

4ـ تنوع الأوزان واستثمار طاقتها:

للوزن في هذه السيرة وعي شديد الارتباط بروح الإيقاع، فالشاعر سليمان العيسى استثمر طاقة الأوزان الشعرية وتفعيلاتها إلى حدها الأقصى، سواء من خلال الانتقال من بحر إلى بحر، أو من خلال توزيع التفعيلات في الأسطر الشعرية، أو من خلال تحقيق حالة من الانسجام بين الأشكال الشعرية، العمودية، والتفعيلة والنثرية، وبالتالي تصبح هذه السيرة تجربة حقيقية، في اختبار الطاقة الروحية للوزن الشعري، في قصيدة الطفل، وتعد تكثيفاً لتجربة الشاعر سليمان العيسى، في تجسيد مفهومه للإيقاع والوزن، وطبيعة انسجامه مع ذات الطفل ونفسيته، وأحلامه ورؤاه.

وسوف نتتبع هذا التشكيل الوزني عبر الحلقات العشر:

1ـ الحلقة الأولى:

بناها الشاعر على البحر المتدارك التام المخبون على فعلن /// ° والمقطوع على فعْلن /°/ ° محاولا أن يضفي نوعاً من الإيقاع على النشيد في توزيع الأسطر الشعرية، سواء الإيقاع البنائي، أو المقطعي، أو الإيقاع البصري للطفل، كما في هذا المقطع

بين البيت وبين العاصي
كان صغير يا أولاد
يلعب
يسبح
يكتب شعراً
يحلم
يشرد في الأبعاد

حيث لو أعدنا ترتيب الكلمات لصارت إلى البحر المتدارك التام، إلا أن التوزيع الذي قام به الشاعر، أضفى عليها إيقاعا مختلفا.

الحلقة الثانية:

بناها على بحري الرجز والمتدارك، حيث بدأها بالرجز، ثم المتدارك، ثم عاد إلى الرجز، ومن الملاحظ أن المتدارك جاء في نشيد متصل، وليس بالانتقال من شخصية إلى شخصية، أو من مقطع إلى مقطع، أي جاء اختراقاً لبحر الرجز، متصلاً بالإيقاع النفسي للشاعر، وهو يتحدث عن أبيه، وعن المدرسة البعيدة عن قريته المسكينة، لينتقل بشكل مفاجئ إلى البحر المتدارك، يقول الشاعر:

المدرسة /°/°//°

بعيدة عن قريتي المسكينةْ

°/°/°/ _ °//°/°/ _ °// °//

بعيدة كالنجم في المدينةْ

°/°// _ °/°/°//° _ °//°//

كانت لأهل الحظ في المدينةْ

°/°// _ °//°/°/ _ °//°/°/

لينتقل بشكل مفاجئ إلى البحر المتدارك:

وأنا في الدار تعلمت

°/°/ _ °/°/ _ °/// _ °/°/ _ °///

أستاذي الرائع كان أبي

°/°/ _ °/°/ _ °/// _ °/// _ °///

ليعود بعد عدة أسطر وبعد فاصل حواري بينه وبين الأولاد إلى بحر الرجز، متابعاً إلى آخر النشيد.

الحلقة الثالثة:

جميعها مبنية على بحر الرمل، مع مراعاة الحوار الشعري، وتوزيع الأسطر كما بيننا في الحلقات السابقة، وهذا الأمر سيتابعه الشاعر في جميع الحلقات، فهو يراعي جرس الكلمة، وجرس الإيقاع الداخلي، في التوزيع ولحن النشيد المغنى، كما في هذا المقطع:

ابنة الريف التي لا تتعب

تسجر التنور

تطهو

تحطب

تتلقانا صباحا ومساء

بنشيد الأمل

بدروس العمل

حيث راعى توزيع الأفعال المضارعة، (تتعب، تسجر، تطهو، تحطب،) بشكل إيقاعي، أضفى على المقطع حالة من الحركة، التي تنسجم مع حركة الإيقاع الغنائي، وحركة الإيقاع النفسي.

وقد يلجأ إلى التدوير بين سطر وسطر:

لم تكن تقرأ، أو تكتبُ /°//°/°/ _ °/°/// _ //

كان العلم صعباً /° /° _ /°//°/

الحلقة الرابعة:

بناها على بحر الرجز، والمتدارك، والوافر، والمديد، على الشكل التالي: بدأها بالرجز، على لسان الأولاد، ثم انتقل على لسان الشاعر بسطر واحد على المتدارك، (أصدقائي الصغار / °//° _ /°//°) ليتبعه بسطرين من البحر الوافر:

كتبت لكم عن الدار //° ///° _ //°/°/°

وعن قرميدها الأحمر //° /°/° _ //°/°/°

ليتابع الأولاد على هذا البحر بسطرين آخرين:

لماذا يرحل القرميد

لماذا يرحل القرميد

منتقلين مباشرة إلى البحر المديد / فاعلاتن فاعلن فعلن

عن بيوت الريف والمدنِ

°/// _ °//°/ _ °//°/

يا عشاش الطير في وطني

°/// _ °//°/ _ °/°//°/

يا جمال الريف والمدنِ

°/// _ °//°/ _ °/°//°/

ثم يعود الشاعر إلى البحر الوافر، ليدخل الرجز بسطرين:

كانت حياة مرة شريدة

عزاؤها الأشعار

بعدها يعود إلى الوافر حتى آخر النشيد.

الحلقة الخامسة:

بناها الشاعر على بحر الرجز، والمتدارك، والمتقارب.

على الشكل التالي: يبدأ بالرجز، وهو يحدث الأطفال عن خيمته، مثيرا لديهم المفاجأة، ليتابع الأولاد على بحر المتدارك الذي يتناسب وسرعة إيقاعه مع الدهشة، التي انتابت الأولاد عندما يقول لهم أن خيمته في الجو، إلى أن يصل إلى المقطع الذي يتحدث فيه عن طقس كتابته للقصائد، حيث يتحول البحر والإيقاع إلى البحر المتقارب ما يتناسب وحالة الحكي لدى الشاعر:

وعند المساء تمد النجوم //°/° ـ //°/ ـ //° /°/ ـ °//

إليّ أصابعها الناعمة

وتسمع شعري وتغفو النجوم

على سطح خيمتنا الحالمة

ليتابع إلى آخر الحلقة على هذا البحر.

الحلقة السادسة:

بناها على البحر المجتث، والمتدارك، حيث بدأها بمشهد نثري هو أقرب إلى قصيدة النثر للأطفال، وهذه خاصية للشاعر سليمان العيسى، فقد بدأ حكاية أرجوحة سلمى الطفلة التي كان يحبها، بطريقة السرد الحكائي، حيث يدخل الأولاد في طقس الحكاية:

كانت لي رفيقة في القرية

اسمها سلمى هي رفيقة الطفولة

كنت أحبها كثيراً

ونلعب معا في الحقل وفي باحة الدار

وكنت أكتب لها الأشعار

ليتابع بعدها وبمقطع من أربعة أسطر على البحر المجتث: مستفعلن ـ فاعلاتن

كم كنت أتعب حتى /°/°//°/ ـ ///°/°

تكون سلمى سعيدة //°//° ـ /°//°/°

حتى أنال رضاها /°/°//° ـ ///°/°

في لعبة أو قصيدة //°//° ـ /°//°/°

ليتابع الحلقة الشعرية على تفعيلة المتدارك حتى آخر النشيد.

أرجوحة سلمى يا أولاد

كنت أسميها

من فرح تضفر من أعياد

أحلى لحظاتي أعطيها

....

...

الحلقة السابعة:

يبني هذه الحلقة على البحر المتقارب، والرمل، والمتدارك، مع تداخل بعض الأسطر النثرية، التي تنتمي إلى قصيدة النثر، كما سبق وأشرنا، حيث تتابعت الأوزان على الشكل التالي:

يبدأ الأولاد بالمتقارب:

نواصل

نواصل

حديث القمر

وظل الشجر

ثم يأتي المقطع النثري:

الحياة يا أولاد شجرة

والأحلام أوراقها

ثم وبعد عدة حوارات بين الشاعر والأولاد، يبدأ الشاعر بالغناء على بحر الرمل، حيث يروي قصته مع الصيد:

كنت صيادا صغيرا

قبل أن يستيقظ العصفور

لينتقل بعدها إلى البحر المتدارك، عبر هتاف الأولاد مع الشاعر:

يا أشجار الكرم العليا

يا حاملة الثمر

تأتيك عصافير

وتروح عصافير

لمّيها حولك وانتظري

ليختم بتفعيلة الرمل:

كنت صيادا صغيرا

...

...

الحلقة الثامنة:

بناها على البحر الوافر، والرجز، والمتدارك، على الشكل التالي:

يبدأ النشيد بالوافر وهو يصبّح على الأولاد:

أعزائي صباح الخير

وبعد حديث طويل عن ديوانه الأول وعن أهمية الكلمة في حياة الإنسان، يتداخل بسطرين على لسان الأولاد من البحر المتدارك:

ماذا سجلت بديوانك

ماذا غنيت بديوانك

ليتابع الشاعر على البحر المتدارك، بعدها يأتي مقطع على لسان الأولاد على بحر الرجز:

هل أصبحت جريمة

أن تذكر الأشجار

بأنها أشجار

ليتابع على الرجز إلى أن يختم النشيد، على البحر المتدارك:

قاتلت بأشعاري الأولى

قاتلت بديواني الأزرق

سمتني القرية شاعرها

....

...

الحلقة التاسعة:

بناها على البحر الوافر، والرجز، حيث يبدأ الغناء على البحر الوافر:

وكانت عندنا بقرة

عماد الأسرة البقرة

ثم ينتقل إلى بحر الرجز:

وفي الربيع الأخضر الجميل

آخذها إلى الجبل

ليتابع إلى آخر النشيد والحلقة على هذا البحر.

الحلقة العاشرة:

بناها على بحر الرمل، والمتدارك، حيث بدأها بالرمل:

العطاء

والبناء

كل ما فوق الثرى

كل ما تحت السماء

...

...

هو صنع الفقراء

ليتابع على البحر المتدارك، عندما يتحدث عن الضيعة، وأفراحها، وأعراسها، ليتناسب إيقاع المتدارك مع هذا الفرح وهذه المناسبات:

كانت أيام الأعراس

سلوى وعزاء للناس

هكذا كان التنوع الوزني الذي استثمره الشاعر سليمان العيسى، بكل طاقاته الإيقاعية، وكما لاحظنا أنه كان ينتقل بين سطر وسطر، من بحر إلى بحر، وهذا يدل على وعي الشاعر، بطبيعة الكلمة، وإيقاعها الدلالي، مع إيقاعها الموسيقي، المنسجم مع الحالة العامة للنشيد، وبالتالي لا يريد للوزن أن يقف عائقاً أمام الكلمة المناسبة للطفل، حتى وإن اضطر إلى الانتقال إلى بحر آخر، إضافة إلى سمة التنويع، التي يحاولها في الأناشيد كي لا يكون الإيقاع الموسيقي رتيبا. وكي يفتح الخيارات الموسيقية في غناء النشيد، أمام الطفل، وذلك انسجاماً مع الإيقاع النفسي. فالإيقاع النفسي والداخلي والمعنوي هو الأشد تعمقاً في وعي الشاعر، من الإيقاع الوزني، حتى في المقاطع النثرية كنا نراه ينوع بالقوافي، محافظاً على الجرس الداخلي، بين الكلمات.

ويمكننا القول في النهاية، إن هذه السيرة كانت تجربة خصبة، تجلت فيها كل خصائص شعرية الخطاب الشعري لقصيدة الطفل، سواء على مستوى الشكل، كالتنويع بالأوزان، والقوافي، والجمل القصيرة، والإيقاعات السريعة، المنسجمة والروح الغنائية لدى الأطفال، أو على مستوى المضمون، فقد نوع موضوعات هذه السيرة واستدرج الفكرة عبر وسائط جمالية كالطبيعة والحيوان، وأنسنة الأشياء ما يقرب المسافة بين الطفل والعالم المحيط به، وما يوسع أفق الطفل الجمالي، دون أن يغفل إثراء معجم الطفل اللغوي، وإثراء تجربته المعرفية عبر ما قدم له من تجارب حياتية عاشها الشاعر لترسيخ الوعي والقيم في ذات الطفل، عبر رؤية إنسانية متسامحة، ما يفتح أفق الطفل على الحوار والسؤال، والمناقشة التي تثري معارفه، وتعده للمستقبل بشكل أكثر انسجاماً مع الرؤية المعاصرة وتقنياتها، إضافة إلى ما أشرنا إليه في المقدمة، من هذا التراسل الإجناسي، بين الشعر والسيرة الذاتية، والسرد الحكائي، والبناء الدرامي الحواري، وهذه الطاقة الإبداعية ليست حصرا في هذه السيرة وإنما تنسحب على كل أشعار الأطفال، أو تجربة شعر الأطفال لدى الشاعر سليمان العيسى، الذي كان له هدف واحد، وهو بناء جيل عربي جديد، عبر الكلمة والمعرفة، والمتعة الجمالية.

الهوامش

(1) العيسى. سليمان، كلمات خضر للأطفال، وزارة الثقافة دمشق، 2005، السيرة ما بين الصفحة 67 و157.

(2) باشلار. غاستون، مقالات، ترجمة سلام عيد ،وزارة الثقافة، سورية، 2006، ص 44.

(3) م ن، ص، 52.

(4) م ن، ص 22.

(5) م ن، ص 125.

(6) حول مفهوم الصوتيم الغذامي. د. عبد الله، والخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط6، 2006، ص 33.

(7) فالشاعر العيسى يرى أن ترسيخ الإيقاع الموسيقي لدى الطفل، يأتي في المقدمة من وظائف النشيد، ومن ثم يأتي الهدف المعرفي.

(8) إدلبي. د.بهيجة مصري، الدبك. عامر، السيرة الذاتية في الخطاب الروائي العربي ،مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2011، ص 53.

(9) عباس. د . إحسان، فن السيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط5، عمان، 1988، ص 102 ـ 103.

(10) الباردي. د . محمد ،عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ، ص 53 ـ 54.

(11) فن السيرة، م س، ص 107 ـ 108.

(12) باختين. ميخائيل، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، دمشق، وزارة الثقافة، ط1، 1990، ص 7.

(13) باشلار. غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط4 1996، ص 41.

(14) م ن، ص 40.

(15) م ن، ص 43.

(16) م ن، ص 37.

(17) م ن، ص 24.

مستويات المكان المغلق في روايات حنا مينه
(رواية ثلاثية البحر نموذجاً)

مهدي عبيدي*

1ـ أهمية المكان في الرواية:

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، «ويُعَدّ أحد الركائز الأساسية لها، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري وتدور فيه الحوادث، وتتحرك من خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كلّ العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد في تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف»(1). وبالتالي يمكننا القول «إنَّ العمل الأدبي يفقد خصوصيته وأصالته إذا فقد المكانية»(2). و«المكان في الرواية يجب أن يكون عاملاً، وفعالاً، وبنَّاءً، فيها. سواءً أكان هذا المكان باهتاً، أم كان واضحاً، أم عاصفاً في حركته، أم ساكناً في ثقله، متدفقاً في سيولته، أم كثيفاً وضاغطاً» (3).

و«المكان لا يعتبر عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً و يتضمن معانيَ عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله»(4).

والمكانية لا تتشكّل إلّا من خلال الشخصيات التي تنوء بحمل الأحداث وتكشف في الوقت ذاته عن عمق وقع المكان وإيغاله من خلال خلجاتها المتعددة التي تضفي على المكان دلالات مجازية، يحققها المؤلف من خلال حركة نزوع الشخصيات البطلة في خلق نظام مكاني يؤسس ضمن فوضى المكان الذي يزجهم فيه المؤلف الذي يحقق أيضاً منظوره الفلسفي والجمالي من جانب، ومنظور أبطاله الأيديولوجي والنفسي من جانب آخر.

إنَّ «المكان يضمن التماسك البنيوي للنص الروائي، ومن خلال المكان وحركته يمكننا إدراك الزمن، ووفقاً للارتباط الجدلي بينهما، فكل منهما يفترض الآخر ويتحدد به»(5).

«فالمكان ليس عاملاً طارئاً في حياة الكائن الإنساني. المكان هو الفسحة/الحيز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم، ودون معرفة بأسرار المكان وفلسفته يصعب التواصل»(6).

* أستاذ في اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين.

وهو يشكّل ضمن هذه المفاهيم محوراً من المحاور الرئيسة التي تدور حولها نظرية الأدب، وإنَّ الوعي المتزايد بأهميته والاشتغال المكثَّف عليه في إطار الأدب العالمي جعلاه يتجاوزعلى نحو قاطع كونه مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما أنه لم يعد معادلاً مجازياً للشخصية الروائية فحسب، وإنما أصبح يُنظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعداً جمالياً في أبعاد النص الأدبي.

وقد كان المكان مهملاً في الرواية القديمة، وكان جُلَّ الاهتمام موجهاً نحو الزمان، «إلى أن جاءت مدرسة آلان روب جرييه ونفت هذا التصور، وحطّمت الزمان كمقياس لمغزى الحياة وأحلّت المكان محل الزمان، لأنّ وجود الأشياء في المكان أوضح و أرسخ من وجودها في الزمان»(7). وظهر المكان في الرواية التقليدية مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات أو تقع فيها الحوادث، ولا تلقى من الروائي اهتماماً أو عناية، وهو محض مكان هندسي.

وبعد مجيء الروائيين المحدثين انتقلوا نقلة نوعية في المكان في رواياتهم إذ أصبحت صورته تتشكل من خيال الروائي لا ممّا يبصره من العالم المحيط. فالمكان الهندسي لم يعد يمتلك قيمة فنية، والمكان الروائي لا يتشكّل إلّا من خلال تفاعل الراوي والشخصيات والحوادث جميعاً، ولا يتشكّل إلّا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً، و«إنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم»(8). بالتالي أصبح المكان في الرواية هو«المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي وحاجاته»(9).

فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة، والمكان الروائي يتشكل باللغة وفي فضائها، وبالتالي يغدو المكان: «هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض»(10). و«يعدُّ الفضاء الروائي أكبر من المكان، والفضاء ينطوي على المكان ويتشكل ويمتلئ به»(11).

2ـ المكان المغلق الاختياري:

2ـ1ـ البيت:

المكان المغلق الاختياري، هو المكان الذي يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفء العاطفي، ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه، لهذا فالشخصية تسعى إليه بإرادتها من دون قيد أو ضغط يقع عليها، لأن اختيار المكان يكون بالإرادة لا بالإجبار والإكراه كالبيوت والمتاجر والمكاتب والمحال مثلاً، غير أنّ الدراسة هنا اقتصرت على البيوت بأنواعها، وأماكنها، وأصحابها.

وقد عرفت من خلال قراءة رواية ثلاثية البحر «حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد»، ودراستها أنَّ هناك بيوتاً عديدة مميزة ومتنوعة ومتباينة في الشكل والفخامة، أو التقليدية في بنائها، أو التي تدل على الفقر والبؤس، وكلٌّ من هذه البيوت تدل على قاطنيها، وعلى حالتهم الاجتماعية والاقتصادية، سواء أكانت فقيرةً أم غنيةً، بيوتٌ تحمل في طياتها الشرف والكرامة، أم بيوت سيئة السمعة والأخلاق... وغير ذلك.

البيوت في ثلاثية حنا مينه متنوعة جداً، ولكل بيت من هذه البيوت الدلالات التي

يحملها، بدءاً من بيت السيدة المهجور، والموجود على الشاطئ والذي عدّه سعيد حزوم بأنه قصر ملكة البحر، إلى بيت (حبابا) زوج كاترين الحلوة في إسكندرونة، إلى بيت عزيزة، وبيت كاترين في اللاذقية، ومنها أيضاً بيت صالح حزوم وعائلته في كلّ من (مرسين)، و(إسكندرونة)، و(اللاذقية) في حي الكاملية، وبيوت «حي الشرادق» التنكية والخشبية المجاورة للبحر في مرسين، عدا عن البيوت الصغيرة في مرفأ (ج) في الصين والبيت الفخم والأنيق في تشيلي. ودراسة هذه البيوت، وأماكن وجودها، وقاطنيها، لا يتم بصورة دقيقة إلا بدراسة الفضاء المكاني لها، والذي يوضّح الدلالات توضيحاً دقيقاً.

إنّ البيت في «عرفنا العربي، مكان يطلق على كل مساحة من الأرض المبنية، يقيم فيها الإنسان ليلاً»(12). وأقصد بالبيت، المكان أو المسكن الذي يقطنه الإنسان، ويقيه حرّ الصيف وبرد الشتاء. والحديث عن البيت هنا يرمي إلى أبعاد اجتماعية وسياسية واقتصادية ستكشف عنها الدراسة وبجلاء.

يقول سعيد حزوم واصفاً الأطفال على الشاطئ: **«...أطفال يعبثون بالرمل، يبنون بيتاً أو يحفرون نفقاً، فلا يلبث الموج أن يهدم البيت ويقوض النفق»(13)**. هؤلاء الأطفال وبغريزتهم يبنون أماكن ألفتهم، وطمأنينتهم، يبنون بيوتاً بسيطة بدائية من الرمل، كما يبني العصفور عشه ليشعر بالثقة والأمان في هذا العالم.

يشكّل البيت للإنسان المكان الملائم الذي يبرز قيم الألفة، ومظاهر الحياة التي تكاد تكون متسقة في ضوء حركة الحياة، ومدى تعايش الشخصيات وتفاعلها في حيّز المكان نفسه. «فالبيت هو المكان القديم، بيت الطفولة، ومكان الألفة، ومركز تكييف الخيال وممارسة أحلام اليقظة»(14).

وقد شغل البيت حيزاً مهماً في حياة الإنسان، إذ إنّ البيت هو ملجأ كل إنسان بعد يوم من العناء و الشقاء والعمل. وهو غالباً ما يكون مصدر الراحة والأمن والطمأنينة التي يسعى إليها كل شخص، ويرتبط البيت بذكريات مهمة في حياة الشخص تسهم في تشكيل شخصيته، ويعتمد هذا على حجم البيت وشكله وعلى من يعيش فيه. ويولي حنا مينه البيت أهمية في ثلاثيته تتراوح بين الإمعان في التفصيل والإشارة السريعة، ونجد مثل هذا في رواية «حكاية بحار»: **«يوم خرج والدي من السجن غصّ البيت بالمهنئين»(15)**. أيضاً في الرواية نفسها: **«رجولة والدي كانت مظلة كبيرة يختم على البيت»(16)**. وأيضاً: **«هذا البيت العاري، الخاوي إلّا من الأسى المعشش في زواياه»(17)**.

وفي تلك المقاطع إشارات سريعة تخلو من التفصيل. ولكن بهذا الوصف نجد أنّ حنا مينه استطاع أن يحوّل المشهد الحسي للمكان إلى مكان شاعري يتخطى بحدوده الأبعاد الحسية للمكان. تعرض ثلاثية البحر العديد من البيوت، وأماكن تواجدها، وقاطنيها، فمن البيت الحجري، إلى الكوخ الخشبي، إلى البيت الموجود في كهف صخري، والبيت العادي، والبيت الفخم والأنيق، والبيوت التنكية والخشبية، والقصر.

نتعرف على هذه البيوت من خلال معرفة دلالاتها كأماكن ونقف على علاقة المكان نفسه بالواقع المعيش وحالاته المختلفة، ومدى التطلع الذي ينادي به الكتّاب عبر سلطتهم في سردية الخطاب الروائي، فالمكان هنا لا يقف عند وظيفة الديكور في البنية الروائية، وإنما

تكون وظيفته إظهار مدى التآلف أو التنافر في هذه الوظيفة المكانية.

نخطئ تماماً، إذا نظرنا إلى البيت كركام من الجدران والأثاث فقط لأنَّ هذه النظرة ستقتل الدلالة الكامنة فيه وتفرغه من كل محتوٍ. ولذلك تميل الرؤية الأساسية لفضاء البيت، وإدراك التعبيرات المجازية التي يتضمنها البيت بعَدِّه مصدراً لفيضٍ من المعاني والقيم. فالبيوت والمنازل تكوّن نموذجاً أساسياً لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، وذلك لأن بيت الإنسان امتداد له كما يقول ويليك: «فإنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه»(18).

وقد لا يشكل البيت أحد مظاهر الألفة، ففي رواية «الدقل»، نجد أنّ سعيد حزوم وبلمحة سريعة وموجزة يقول: **«البيوت ساكنة ليس أمامها سوى دجاجات وكلاب»(19)**. وفي موضع آخر من رواية «المرفأ البعيد» يقول: **«حين خرجت من البيت كنت أقلّ بؤساً. داخلني شعور فيه بعض الراحة»(20)**.

فقد عكس نفسيته الداخلية وقلقه من خلال ذكر البيت. والوصف الموضوعي لفضاء البيت، يستطيع أن يقدم لنا معطيات وتحديدات، تفيد في التعرف على المدى الإقليدي، الذي يتشكل فيه فضاء البيت. ويعرّفنا وضع العينة البشرية التي تأهله وتجد ألفتها فيه. إذ من الصعب جداً أن نجرد المكان من حضوره الإنساني. حيث يؤكد حسن بحراوي «أن المكان لا يعيش منعزلاً عن بقية عناصر السرد، والأحداث والرؤية السردية»(21). «فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وتتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، ومن الميزات التي تخصهم»(22).

وقد استعاد سعيد حزوم ذكرياته في بيت الطفولة، فوصف البيت والحديقة ووالدته ووالده وكلبه الذي كان سعيداً فرحاً من خلال حركاته التي لاحظناها، وكلها مظاهر الحنين إلى مكان الألفة، وإنَّ وصف البيت بدلالاته، ووصف فضاء الشخصيات فيه أبعده عن التحجر ونقله من حالة سكونية جامدة إلى حالة حركية جمالية. إنه يستعيد ذكرى بيت الطفولة (جذر المكان) ويسقط كل مظاهر الحياة المادية عليه وذلك للإحساس بالجمالية والأمن والطمأنينة التي يوفرها له هذا البيت، الذي سيظل في ذكراه دائماً يحن إليه. إذاً كما رأينا من خلال الوصف كان بيت الطفولة لسعيد (جسد وروح) و«هو عالمه الأول الذي كان يحلم فيه وينخرط بدفئه الأصلي»(23). ثم يبدأ باستعراض بيت آخر، وهو بيت صالح حزوم أيضاً، وهذه المرة في إسكندرونة، فعندما انتقلت العائلة إلى الإسكندرونة نجد أنها سكنت بيتاً حجرياً.

يقول سعيد حزوم: **«في إسكندرونة سكنّا بيتاً من حجر. كان بيتاً من طابق واحد، فسيحاً، مبنياً على الطريقة العربية، في وسطه فسحة سماوية، عن جوانبها الغرف، وفي الحوش الحجري الكبير بعض الزهور، وثمة مطبخ مشترك، لجميع الذين يسكنون الدار، ولهذا فهو شبه مهجور، إذ تطبخ كل عائلة في بيتها، وتضع أدوات المطبخ في زاوية البيت، وراءه سنارة، تماماً كما في «شرادق».. حينا القديم، والمرحاض مشترك أيضاً، وليس**

لنا حديقة مستقلة، ولا نستطيع أن نربي كلباً ولا دجاجاً...

ويقول عن والده: **... لقد استأجر غرفتين في هذه الدار الكبيرة، التي تقطنها عائلتان غيرنا، وفقدنا بذلك بعض الاستقلال السكني الذي كان لنا في مرسين، غير أن الوالد راح يهوّن الأمر على الوالدة، ويشرح لها مزايا البيت الحجري، في قلب السوق، حيث لا حفر ولا طين في الشتاء، ولا غبار في الصيف، وحيث البلدية تكنس الشوارع، وتجمع القمامة، والحياة أفضل بكثير، أفضل بما لا يقاس، وليس هناك شبه بين مرسين وإسكندرونة ويكفي أن نكون هنا في الوطن، وفي بلد لا يحكمه الأتراك.**

ـ والحديقة .. أنبقى دون حديقة؟ قالت الوالدة وهي تستشعر وحشة في قلب دار يسكنها أغراب.

ـ يمكننا أن ننشئ ما يشبه الحديقة في الدار نفسها.. نصنع كالآخرين.. نربي الزهور في تنكات نضعها أمام غرفنا.

ـ والمطبخ والمرحاض؟ هل يعقل أن تستخدم مطبخاً ومرحاضاً مشتركين؟

ـ المطبخ شبه مهجور.. يمكنك استعماله متى أردت.. والمرحاض يهون أمره.. نعتاد..

ـ كنت أفضل كوخاً مستقلاً..

ـ وأنا كذلك .. لن نؤبّد هنا.. حين تتحسن الظروف أبني بيتاً ولو صغيراً، تحملّي قليلاً» **(24).**

إذاً نرى أنّ البيت هو البيت الجديد الذي سكنه مع عائلته، وهو المكان الذي سيلجأ إليه بعد العمل، وإنَّ الانتقال من البيت الأول إلى البيت الثاني في إسكندرونة جعل العائلة تستوحش كما رأينا. وهذا البيت يختلف عن الكوخ الخشبي الذي ذكره سابقاً، فالكوخ الخشبي في مرسين وصفه من الخارج ووصف الطبيعة المحيطة به، أمّا هنا فنراه يعتمد الوصف الداخلي للبيت، فيحدد بداية أنّ نوعه حجري، ويتألف من طابق واحد، وفسيح ـ عربي ـ له فتحة سماوية في الوسط وهي تنفتح على الخارج بدلالتها وهي تعطي جمالية معينة للبيت، وذكر تعداد الغرف فيه وتوزيعها، والقوس الحجري وعند ذكر المطبخ المشترك والمرحاض المشترك ركّز الكاتب بالدلالة على عدم الاستقلالية الكاملة للأسرة بوجود أسرتين معهما في المنزل، كما أنه ذكر المطبخ مهملاً ولا أحد يستخدمه، وكلٌّ يطبخ في منزله يدل أيضاً على حالة الفقر، وحالة عدم الألفة بين الجيران.

والتشكيل للفضاء المكاني هنا بناؤه ينسجم مع مزاج الشخصيات وطبائعهم، ويكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية والتي تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها، أي عندما نصف البيت فإننا نصف الشخصيات، وأيضاً نرى هنا أنّ فضاء البيت الذي يتشكل في لا وعي الإنسان ويصبح جزءاً من ذاكرته التي تجعل تفاصيله وخطوطه بكامل وضوحها واتساقها، ودون إبطال الفرق القائم في هذين النموذجين، بين البيت وساكنيه، ونرى أنَّ كل انتقال في المكان يعني تغييراً في البنية الزمنية وتعديلاً في الذكريات والمشاريع، وهكذا يصبح للمكان تاريخ مرتبط بتاريخ شخوصه.

في هذا البيت الجديد إذا توغلنا في أعماق عائلة صالح، زوجته امرأة أمية بسيطة، لم تتأقلم بعد، مع بيتها الجديد، وظلت مشدودة في كل سلوكها إلى البيت القديم، وتقاليد الحي الشعبي، والحي هنا هو مرحلة انتقالية

بين المكان القديم ودلالاته والمكان الجديد ودلالاته، ويتضح ذلك من خلال البيت ووصفه.

2ـ2ـ المقهى:

المكان المغلق المُعَد للإقامة المؤقتة، هو مكان يدخل في بناء العمل الروائي بوصفه فسحة خلاقة تقدم تفاعلاً ملموساً مع شخصيات العمل نفسه، وفضاء تتمحور فيه الأحداث التي تجري من خلال الحوارات والوصف.

إنّ المكان المغلق المعَد للإقامة المؤقتة قد يكون باعثاً لذكريات الإنسان التي تظهر عنده كلما التصقت به، وقد تكون منفّرة بحسب نظرة هذا الإنسان للمكان، وهذه الذكرى سواء أكانت تدلّ على فرح أم حزن، فإنها تنبجس في خلد الشخصية الروائية، كما في المقهى كمكان مغلق. حيث نجد أنّ سعيداً مثلاً تكلّم عن إحساسه بالحزن والخيبة والانكسار، وحين كانت هذه الأحاسيس تتملكه كان في المقهى.

يقول سعيد: **«في مقهى الميناء جلست منفرداً، عاودتني أحاسيس الغربة عن الجو، كنت في وضع خائب، في الإسكندرية، عقب حادث الغرق، حسبت أنني سأدخل المقهى في هالة من البطولة، غذيت أحلاماً سرابية»(25).**

إنّ هذه المشاعر والأحاسيس الدفينة والمليئة حزناً ومرارة وأحلاماً سرابية، أتته وهو في المقهى الموجود في الإسكندرية. وإنّ المقهى كمكان مغلق ومؤقت يعدُّ جزءاً من الفضاء العام الذي يحتوي مجمل الكائنات الحية وغير الحية، فهو المكان الاجتماعي وملتقى لقطاع واسع من الناس بمختلف الشرائح والطبقات، لذا فالمقهى يأخذ قيمة فنية في عملية الإبداع الأدبي. حيث جاء بدور ظاهر وملموس في الأعمال الإبداعية على مستوى الفن الروائي ومهما اختلف الشكل وتباين النوع فهو مكان لارتياد الناس، حيث يقضون فيه وقتاً مؤقتاً.

ورد المقهى في ثلاثية البحر، بتسميات عديدة، وكل تسمية تعبر عن مكان له وظيفته ودلالته. فالمقهى الشعبي، ومقهى الرصيف، والملهى، والبار، والخمارة الصغيرة، والحانة.

وكلها تعدُّ أمكنة التقاء خارج البيوت، وترتاد هذه الأمكنة الطبقات الاجتماعية كافة، فقراء وأغنياء، وبمختلف وظائفهم، ومراتبهم. لكن كلٌّ له مكان خاص به ويميزه، وهذا ما بينته الثلاثية وبشيء من الوضوح والدقة.

في الماضي كانت وظائف المقاهي تقدم القهوة والشاي والمرطبات، وعروضاً من القصص الشعبي، أما اليوم فقد أصبح المقهى يقدم المشروبات الروحية وأنواع الخمور، إلى جانب هذه المشروبات، بل واختلفت طريقة عرض القصص الشعبية فيها. ولكل مكان من هذه الأمكنة التي ذكرتها الرواية تحولاته المختلفة، فالمقهى ترتبط في الذاكرة العربية والشعبية والبورجوازية والارستقراطية، بكمّ هائل من الأحداث، وتحولات الحياة وتجلياتها.

يصف سعيد حزوم الحيّ الذي يقطنه ومن خلال وصفه له، يمرُّ سريعاً على المقهى وكأنه قد أعطى توصيفاً كاملاً لها. يقول: **«كان الحي على رابية، وينحدر من جهة خاصرته الغربية إلى البحر، وعلى الشاطئ، تتبعثر أشلاؤه السكنيّة في فوضى، وتمتدّ حتى تبلغ الماء، وأمامها، عادة، الفلائك، والمجاديف، واليواطر... والمقاهي الشعبية، وأوكار الحشيش، والتهريب»(26).**

حيث نرى هذا المقهى الشعبي في حي (الشرادق) في مدينة مرسين، يسحب خلفه الأكواخ الخشبية الطينية المتزاحمة، والتي بنيت بفوضى عجيبة، فالمقهى ينتهي حيث تمتد هذه الأكواخ حتى الشاطئ، وأمامها المقاهي الشعبية، وأوكار الحشيش والتهريب. إذاً حيٌّ فقير بائس، يمثل قاع المدينة، وبؤسها، وأمامه مقهى شعبي، يمثل هؤلاء السكان الفقراء، مقهى شعبي، مفتوح على البحر، وعلى الفقر والجوع، مفتوح على أوكار التهريب والحشيش.

ومن هذه العبارات يكون الاستدلال أنَّ مرتاديه من الفئة الشعبية العاطلة عن العمل، ومن خلال ملاصقته للأوكار التي ذكرناها، أعطى علامات النفور والابتعاد، وشيئاً من الدونية في حق المرتاد إليه. وقد أنشئ هذا المقهى في هذا الحي البائس ليكون ملاذاً للعاطلين عن العمل، والمنحرفين، والحشاشين، والمهربين، والفقراء المعوزين، والذين سئموا الحياة الاجتماعية. إنه مكان يحمل بين طياته العيوب الأخلاقية لمرتاديه، وبالتالي لا يليق ارتياده من قبل الناس المرموقين.

تناول الخطاب النصي دلالة التجسيد المكاني للمقهى، والقيمة الفنية التي تناولتها الرواية، المقهى في الرواية هو «المكان المصغّر لعالمنا، الذي يضجّ بكل ما تحتوي الدنيا»(27). والعلاقة بين المقهى كمكان، والإنسان باعتباره مرتاداً، علاقة حميمية، فالمرتاد حريصٌ على الاحتفاظ بمقعد في هذا المكان، وكأن تشبّث البحارة بهذا المكان لهو دليل على التمسك بالوجود والحياة، أو الدفء والحنان. إن فسحة المقهى وفضاءه يقدّمان نوعاً من المعانقة فيها مذاق الماضي وطعم الحاضر.

والمقهى مكان للالتقاء، والتخلص من الوحدة، أو مكان مُوْحٍ للذكريات، يحمل دفء الماضي وبرد الحاضر. يقول سعيد: «**في أحد مقاهي الميناء، التقى بالريس عبد الحميد، بمحض مصادفة، كان، في القديم، يتردّد على هذا المقهى، لكن أحداً لم يوله اهتماماً**»(28).

وقد بينت الرواية، أنّ المقهى ليس لأغراض التسلية والمتعة فقط بل لمناقشة القضايا المهمة، وأيضاً هو مكان عمل واستراحة ولقاء، وهو مكان مؤقت يرى فيه الناس بعضهم بعضاً، وهو مكان يحتضن الحوار والنقاش المثمر، ويرتاده الأبطال كما صورت الرواية أن للمقهى أهمية في حياة البطل، وهو يحتضن المثقفين والوطنيين والسياسيين والمناضلين الأحرار، كما أنه يضم في جوانبه الجواسيس والمندسّين الذين زرعتهم فرنسة في المقهى الذي أنشئ قريباً من ميناء اللاذقية.

إن المقهى مكان استراحة ولقاء، وهو شعبي، وقد قصده البحارة لتمضية الوقت والترويح عن النفس. وفي المقهى نجد أن الكاتب، ابتعد عن الزمن المحدد في هذا المكان، فليس هناك ما يدل على الليل أو النهار، غير أن المقهى، يكثر فيه المرتادون ليلاً لكن التعمد في عدم كشف الزمن يحمل بعداً معرفياً يبحث في دلالة النسيان أو الهروب أو الابتعاد عن محاسبة الذات فالفجر هنا يغيب، والظلام من هنا يرحل وكأن دورة الحياة تتوقف أو تموت في هذا المكان. وأخذت المقهى وظيفة أسهمت في إيجاد المرح لمرتاديه. جمل النص جاءت مقسمة إلى جمل اسمية في الحديث عن بنية المكان، مثل: (كان جو المقهى ضبابياً)، (في سقفها القبوي)، (مرآة

مكسورة)، (ياطر قرب الباب)، وغيرها وجمل فعلية في البنية النفسية للمرتاد، مثل (يغص بالبحارة)، (يتميزون بالشراشير)، و(اكتسبوا من البحر عادة الكلام) ... وغيرها، مما يدلّ على أنّ المقهى لم يأت لإبراز الجانب الهندسي بوصفه مبنى عمرانياً، وإنما لرؤية معرفية، مادية ومعنوية، ليعطي فرصة الاسترجاع إلى الماضي، واجترار معالم الذات لهؤلاء البحارة لتظهر دلالة حاضرهم أيضاً، كما يعطي دلالة «الحرية الفكرية والاجتماعية من دون حسيب أو رقيب»(29). المقهى يرسم الحدود الثقافية للجماعة، وبالتالي فالمقهى كمكان، كان رمزاً للحرية الفكرية، ورمزاً للحرية الاجتماعية، حيث يستطيع الإنسان أن يقول فيه ما يشاء. والمقهى عند حنا مينه جاء ليس في موقعه فقط، وليس في شكله الداخلي أو الخارجي، وليس في تاريخه، ولكن مقاهيه جاءت تتيح للإنسان ليعبّر عن ذاته، بقدر ما هي مستلبة الحرية في أماكن أخرى، بقدر ما تهبه المقهى هذه الحرية.

لاحظنا من خلال ثلاثية البحر، أنّ المقهى عند حنا مينه كان مكان "بيت الألفة" أيضاً، وهو شعور طغى على كلّ رواد المقهى في الرواية، إنه "بيت الألفة الخاص و الكبير" والذي استوعب الجميع، و دون شروط، و دون مواعيد. وكل روّاد المقهى الذين مرّ ذكرهم في هذه الفقرات، كانوا هاربين من شيء ما يطاردهم، معنوياً كان أم مادياً. والبطل في جلوسه في المقهى، كان يحتمي بالحياة الأليفة التي يقدمها له المقهى. وقد سلّط حنا مينه عدسته ليس على المقهى كمكان هندسي كما رأينا، وإنما على أناسها، روّادها، فتحدث عن الناس، وأبرز فضاء المكان والشخصيات بصورة جميلة ورائعة. ودمج الإنسان بالمكان والزمان معاً.

3ـ المكان المغلق الإجباري:

ـ السجن:

يتكوّن المكان المغلق الإجباري من مكان محدد المساحة ويتصف بالضيق، وهو فضاء «طارئ ومفارق للمعتاد»(30)، مثل: الإقامة في السجن، أو الإقامة الجبرية التي تفرض على المرء، فهذه الأمكنة هي أمكنة إقامة وثبات للقيد والحبس والإكراه. فالأمكنة الإجبارية معنية بالإقامة التي تبعد المرء عن العالم الخارجي وتعزله عنه، بل تقيد من حريته.

وفي حدود هذا المكان المغلق الإجباري الذي لا يستطيع النازل فيه أن يحدّد مدة بقائه، أو المكان المخصص لإقامته ضمن المكان العام، ظهرت بعض الأمكنة الخاصة به، وهي السجن الإصلاحي، والسجن السياسي الذي تمثل في ثلاثية البحر "حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد" وبما أنَّ هذا الفصل سيتحدث عن السجن بنوعيه الذي هو تلك المساحة المكانية التي تمتد لتحوي السجناء، وعند الدخول في مكان السجن لابدَّ من معرفة الأسباب التي أدخلت الإنسان إلى هذا المكان وعلاقة السجين بمن حوله، ومعرفة بعض الأسباب التي قامت بدورٍ في إثارة السجين ليصطدم مع مسؤولي السجن. وكذلك الوقوف عند وظيفة هذا المكان إن كان للقاء والتعارف وتلقي المعرفة أم هو مكان تتغير فيه القيم والمبادئ ومعرفة درجة الثبات والصمود والقوة، ونتساءل إن كان هذا المكان مخصصاً للرجل من دون المرأة أو يضم الاثنين.

ومن خلال ذلك سنقف في هذا الفصل عند نوعين من السجون، هما السجن الإصلاحي والسجن السياسي، وما يرتبط بهما في إطار العلاقة بين السجناء والسجَّانين، والعلاقة بين السجناء بعضهم ببعض. فالسجن المادي الذي أقصد دراسته عبر الروايات الثلاث "حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد "مكان إقامة جبريَّة، متمركزة بين الجدران الأربعة المعروفة لدى الجميع "الزنازين"، والقاطن فيه قد وصل إليه بإرادة الآخرين بسبب ممارسات قام بها أو يُعتقد أنَّه قام بها، وهي إمّا ممارسات اجتماعية وإما سياسيَّة لا يقبلها القانون، ولا السلطة السياسية، وهذا ما يطلق عليه بالسجن الإصلاحي أو بالسجن السياسي.

والسجن هو ذلك المكان المنعزل عن أعين الناس، «وقد يكون مكاناً يكبح الحياة أو يرفضها»(31)، وخصوصاً إذا وُسم بأنّه مكان للعقاب والمراقبة، فهو مكان «يرتكز دوره المفترض أو المطلوب كجهاز لتغيير الأفراد»(32) وتتغير فيه القيم الإنسانية، وقد يكون مكاناً لتلاقي الأفكار وتبادل الآراء وخلق الصداقات وتلقي المعرفة، بل ترويض النفس البشرية والتسامح، وفي كل هذه الحالات فإن هذا الإجبار، وهذا الإغلاق يفرضان على المرء تداعيات وبواعث واستحضار الذكريات، التي تأتي في صورة حلم أو يقظة لتناشد الحرية المصادرة. والداخل إلى هذا الفضاء يحاول التأقلم مع الزمان والمكان الموجودين فيه، وسيقف السجين مع ذاته يصارع الألم والحزن لكي يتجاوز المحن والأزمات، واضعاً نصب عينيه أمل الخروج في يوم من الأيام.

في هذا الفصل أحاول من خلال الدراسة رصد كل مكان يتعلق بالقيد أو الحَجْر أو بالسجن الإصلاحي أو السياسي عبر الثلاثية، سواء كان المكان ساحة السجن أم الزنازين، أو ما يتصل بهذا المكان ويرتبط به من أفراد شرطة ومعداتهم أو حراس أو سجناء، وسنتعرف على هذا المكان وموقعه وبعضٍ من علاماته الجغرافية، وكيف استطاع الروائي تناول مادته السردية في عمله الروائي. وسأتعرف أيضاً على طبيعة السجناء وعلاقاتهم بعضهم ببعض، وعلاقة الحراس بهم، وعلاقتهم بالعالم الخارجي، فضلاً عن الوقوف على الظروف التي دعت هؤلاء إلى أن يكونوا في هذا المكان.

السجن الإصلاحي والسياسي مكان يُعزل فيه أي شخص أخل بالنظام الاجتماعي والأخلاقي أو النظام السياسي، بمعنى آخر، كل شخص نفَّذ أو يعتقد أنَّه نفَّذ عملاً أو حاول أن ينفذ العمل أو حرّض على هذا العمل، ولم يرضَ عنه المجتمع أو السلطة السياسية، لذلك فالمكان هنا يشلّ حركة السجين، لأنّه مقيد الحريَّة والانطلاق، وعلى السجين أن يتأقلم مع الوضع الجديد، ويستجيب للانفعالات التي تفرض عليه. وإذا كان السجن الإصلاحي يستقبل السجناء الذين ارتكبوا جرائم قتل أو نهب وسطو، أو تاجروا في المخدرات، فالسجن السياسي يستقبل الذين لهم انتماءات حزبية سياسية، ولهم رأي يخالف ويعارض السلطة السياسية في سياستها الداخلية أو الخارجيَّة، أو الذين يقعون في دائرة الشك وعدم التيقن من دورهم وانتماءاتهم.

سأسير في معالجة النص الروائي من خلال معرفة المكان بوصفه سجناً سياسياً، وموقعه الجغرافي، والنزلاء الذين نزلوا فيه وتوجهاتهم الفكرية، وطموحاتهم وآمالهم، وبيان نوع العلاقة الإنسانية التي تربطهم،

وكذلك مستوى العلاقة المنسوجة بينهم وبين مسؤولي السجن، أما حين أدخل في دراسة السجن الإصلاحي فلابدَّ من النظر إلى الفرق بينه وبين السجن السياسي ونوع النزلاء بهذا السجن، ولكن علينا أن نقف إن كان السجن بنوعيه قد قام بدورٍ في تنمية الشخصية داخل السجن أم لا. وإنَّ الحديث عن السجن يختلف عن الحديث عن البيت، فبقدر ما يُشعِر البيت بالراحة والأمان، يُشعِر السجن بالخوف والضيق والكآبة، إذ يزج الشخص فيه مرغماً، ويعامل فيه معاملة قاسية لا يعرفها إلّا من عاناها.

والسجن له سمات مختلفة عن أي مكان آخر، لأنّه مكان يمارَس فيه فعل قمعي ضد الشخص المناوئ للسلطة الحاكمة أو المحتلة المغتصبة، وفي السجن يحرم الإنسان من أبسط حقوقه، وهو حقه في امتلاك حريته، إذ إنّ المكان كما يقول لوتمان، يرتبط «ارتباطاً لصيقاً بمفهوم الحرية، ومما لا شكَّ فيه أنَّ من أكثر صور الحرية بدائية، هي حرية الحركة. ويمكن القول إنَّ العلاقة بين الإنسان والمكان ـ من هذا المنحى ـ تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر الإنسان على قهرها أو تجاوزها»(33).

وثلاثية البحر حافلة في هذا المجال بالسجن السياسي الذي هو «ذو طبيعة خاصة تختلف عن طبيعة السجن العادي في المراحل التي يمر فيها السجين، وفي الصور التي تطالعه، وفي الآثار السلبية الجسدية و النفسية التي تصيبه فيه»(34). كذلك فإن السجن السياسي "مكان يضع فيه المستعمر أولئك الذين رفضوا الرضوخ، وخدشوا حياء المعادلة، ومن هنا اختلافه عن السجن الذي يوضع فيه المجرمون الذين خرقوا القانون الاجتماعي، وهددوا أمن الناس وحياتهم. إنَّ سجن المجرمين مكان يضمن للمجتمع استمرار الأمن وسيادة الأعراف الاجتماعية، ومن ثم فهو مكان للإصلاح، في حين يكون السجن السياسي مكاناً للتليين والإرضاخ وإعادة السياسيين إلى حظيرة المعادلة: «التسلط ـ الرضوخ»(35).

وكان للسجن السياسي في ثلاثية البحر للكاتب حنا مينه خصوصية مختلفة عن بقية السجون السياسية الأخرى في أي مكان آخر، نظراً لظروف الاحتلال التي عانى منها الشعب السوري من قبل تركيا وفرنسة، ومن ثم تواطؤ فرنسة مع تركيا وسلخ لواء إسكندرونة عن الوطن الأم سورية وتشريد السكان من أرضهم.

يقول ميشيل فوكو في السجن الإصلاحي هو مكان «لتشكّل معرفة عياديّة حول المحكومين»(36) وهو إقامة إجبارية تفرض على النازل فيه أن يكون سجيناً، ويحاول القائمون على مصلحة السجون إعطاء السجناء فرصاً لمراجعة الذات ومحاسبة النفس والتأمل في المستقبل، فالسجن كما يقول: بالتاردا: «جهاز انضباطي صارم»(37). فهو يستقبل المتعلم والجاهل والغني والفقير، وصاحب الوظيفة والعاطل عن العمل، لذلك يأتي فعل ترويض النفس وتعويدها على تعلّم بعض المهن بحسب الميول والقدرات الذهنية والعقلية، هذه المهن التي قد تخدم السجناء في حياتهم بعد خروجهم من السجن.

ولا يشعر السجين بالحب والتسامح والصداقة إلّا إذا حصل على معاملة إيجابيةٍ من قبل مسؤولي السجن، لذا لابدَّ من الابتعاد عن

التفرقة الدينية أو المذهبية أو الطائفية أو العرقية أو اللونية أو الاجتماعية، لكي يعيش السجناء الزمن الجديد، ويتفاعلوا مع المكان الذي سوف يمثّل لهم جزءاً أساسياً في تكوينهم النفسي والثقافي والاجتماعي. «أمّا السجن السياسي فهو المكان الذي حشرت فيه السلطة السياسية المناوئين لها، أو الذين اشتبهت بمناوأتهم لها»(38). إذ يكمن هذا السجن في وجود صراع حاد بين قوة التغيير في المجتمع والسلطة السياسية، ويتجلى هذا الصراع في الاضطرابات والمظاهرات والعصيان والتمرد والعنف والعراك مع السلطة، مما يسبب وجود أمكنة خاصة تجمع هؤلاء المعارضين للسلطة، بل إبعادهم عن رؤية الناس أو الجلوس معهم.

حاولت أن أرصد أمكنة السجن السياسي في ثلاثية البحر «حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد»، فتبين أنه لا يوجد فصل بين السجن الإصلاحي والسجن السياسي، لأنَّ كلاً من المحتل التركي البغيض والفرنسي، كان يريد سجوناً ولا يريد إصلاحاً، وبالتالي فإن حشر السجناء السياسيين الذين تجذرت في نفوسهم إرادة المقاومة والعصيان والتمرد على الاحتلال ومقاومته، إلى جانب السجناء، في السجن الإصلاحي الذي يضم في داخله الحشاشين والمجرمين والسارقين... وغيرهم، بات ضرورة لذلك المحتل، وذلك بغية إذلال هؤلاء المناضلين الشرفاء وقتل روح المقاومة في ذواتهم.

ومن خلال رواية «حكاية بحّار»، يتردد صدى السجن الإصلاحي، مرة واحدة، في فقرة واحدة، وبإشارة سريعة تخلو من أيِّ وصف هندسي للسجن، حتى دون أن يدخل سعيد حزوم هذا السجن، وذلك عندما دخل إلى مخزن مغلق عنوة دون إذن، في أحد المرافئ الأجنبية، فلو أُمسِكَ به لدخل السجن الإصلاحي، بتهمة السرقة، بل ربما بتهمة اغتصاب فتاة كانت داخل المخزن المغلق، ولمجرد أنه يحدِّث نفسه بذلك، نراه يصوِّر السجن بأنه مرعب ومخيف، بالتالي نجد تلقائياً أنَّ نفسيته تميل إلى الكره والنفور والازدراء والخوف من هذا المكان المغلق، المقيد للحرية، والبعيد عن الحب والعاطفة، ويتضح هنا الخوف والرعب مما سيُعامل به السجين هنا، من قبل أناسٍ لا يعرفهم ولا يعرفونه، لا يعرف لغتهم، ولا يعرفون لغته. وفي ذلك يقول: **«...ارتكبت حماقة في الدخول إلى مخزن مغلق، لا يحق لأبناء البلد أن يلجوه عنوة، كما فعلت أنا، فكيف بأجنبي، إذا اتّهم بالسرقة أو بما هو أخطر، وألقي به في سجون مرعبة، بين أناس لا يعرف لغتهم، وليس له بينهم شفيع»(39).**

وبموضع آخر من رواية «حكاية بحار»، يتردد صدى السجن السياسي، مرتين، وبإشارة سريعة أيضاً تخلو من أيِّ وصف هندسي للسجن، مرة بسبب مناهضة السلطة السياسية، والعمل من أجل تأليف نقابة للعمال ومرة بسبب قضية حزبية، أي الانتماء إلى حزب معارض للسلطة.

يقول سعيد: **«أعرف رجلاً في حيّنا، كان يعمل في إدارة الريجي. كان عاملاً بسيطاً، ميكانيكياً، وكان دخله جيداً، يكفي عائلته، وكان يستطيع أن يعيش مرتاحاً، قرير العين بزوجه وأولاده، ففضَّل على ذلك أن يناضل لأجل نقابة لعمال الريجي فصارت النقابة قضيته، ... وسجن لأجل ذلك، وبعد السجن أصبح عاطلاً عن العمل...»(40).**

ويقول أيضاً سعيد: «**... ذلك العامل، كما سمع بعد ذلك، سُجن في قضية حزبية، كان منتمياً إلى أحد الأحزاب، وكان له من الصبر أن يناضل نقابياً وحزبياً ...**»(41).

إذاً الكفاح والنضال ضد الاستغلال للتخلص من الظلم والاستغلال، وإنصاف المستغلّين، وتحقيق العدل، والسعي للحصول على حقوق العمال، التي هي حقوق مشروعة، وتشكيل وعي نقابي لهم، من أجل وحدة أصواتهم، ولتحقيق أهدافهم، هو عمل سياسي ضد سلطة بورجوازية مستغلّة، عميلة للاستعمار، مصيره حكماً سيكون كما رأينا السجن، وكذلك مناهضة السلطة بالانتماء إلى حزب معارض لها، مصيره السجن السياسي. هنا نجد أنَّ الكاتب حنا مينه لم يتوقف عند وصف السجن وصفاً هندسياً وإنما اكتفى بالإشارة إلى أسبابه، أو الأحداث التي جرَّت إليه، وأيضاً ليس السجن السياسي لمناهضة السلطة السياسية وإنما له أسباب أخرى بيَّنها الكاتب حنا مينه في رواية «حكاية بحار»، وعلى لسان بطله سعيد حزوم، الذي يشير إلى أنَّ نضال والده وكفاحه، ووقوفه في المقدمة، قائداً شعبياً ضد المحتل التركي العنصري البغيض، الذي يقف ضد الحرية، يمارس القهر والتسلط، ويقف إلى جانب الأتراك، ضد العرب في حي الشرادق، أو على ظهر الباخرة، وبالتالي فقد سجن صالح حزوم لمدة عام واحد. وبالتالي نجد هنا أنَّ حالة التضامن والتكاتف كان سببها الوعي الفطري وتطوره وتطور هذه النزعة القومية والتي سببها ظلم الأتراك ومسبتهم للعرب والعنصرية تجاههم.

يقول سعيد حزوم: «**... وهكذا وجد أبناء حي «الشرادق» أنفسهم في وضع الدفاع عن النفس، عن الوجود، عن العمل، وعن الشرف وكان سبب آخر يزكي حماستهم للتكتل، للاتحاد، للاستماتة في المعارك، هو أنهم عرب من أبناء الأناضول... وكان الآخرون المعتدون غالباً من الأتراك...**»(42).

ويقول أيضاً: «**... كانت معارك قومية، تحررية، طبقية بمعنى ما...**»(43). ثم يصوِّر تدخل الشرطة التركية وتدخّلها واستخدامها الرصاص ضد المتعاركين على ظهر الباخرة، وسقوط جرحى. وبإشارة سريعة خالية من أي تفصيل نجد أنَّ الزيارات كانت مسموحة في السجن، وبالتالي عندما أخذت الأم ابنها سعيد ليرى والده في السجن. أصرَّت عليه الوالدة ألّا يبكي عندما يرى أباه لأن سجنه هنا كان مفخرة له ولكل أبناء حيِّه وبلده. يقول سعيد حزوم: «**و عندما سجن بعد المعركة مع الأتراك حزنت أمي كثيراً، حزنت ولم تبك**»(44). وقالت لسعيد: «**... لا تبك أمامه مهما حزنت لرؤيته سجيناً، ولا تظهر الضعف، وقل له، أمام السجناء، إننا بخير، ونحن ننتظر عودتك...**»(45).

ورغم أنَّ هناك إجراءات خاصة للزيارة، ولاسيَّما السجين السياسي، والتي تتطلب إجراءات روتينية معقدة، إلّا أن الكاتب لم يمر عليها ولم يستعرضها، وكان هناك رغم الحزن فرحاً خفياً هو أن صالح حزوم يعرف وقت خروجه، فهو سجن لمدة عام واحد، بعدها سيكون بعيداً عن هذا المكان المغلق والذي يقسر حريته. وعند خروجه من السجن، كان الجوع أكثر والقهر أكثر، وكان الفقر أكثر، وذلك بسبب وجود الفرنسيين، وقد راح الأتراك وجاء الفرنسيون، فأصبح الجوع أكثر والسجن أصعب، لكننا نجد أن صالح حزوم مستعد للمخاطرة بحياته فداء

للوطن وبالتالي فهو: **«يفضل الموت في أي معركة على السجن أو الإعدام...»(46)**. إذاً هنا نرى أنّ السجن هو قاسم مشترك بين المناضلين جميعاً. وبالتالي لم يتوقف الكاتب عند وصفه هندسياً بل اكتفى بالأحداث التي جرّت إليه، وبالتالي فالسجن هنا من الأمكنة التي تكوّن عالم فضاء المدينة ويكون فضاء الرواية كمكان أشمل وأوسع من معناه هندسياً. وعندما نستعرض رواية «الدقل»، للكاتب حنا مينه، نرى أنّ هناك دقة كبيرة و تفاصيل كثيرة للسجن وفضائه.

وصف حنا مينه تجربة السجن القاسية ببالغ الدقة والتفصيل في روايته «الدقل»، فقد تعرَّض البطل سعيد حزوم للسجن والتعذيب على أيدي الشرطة، والمحققين، وعلى أيدي سلطات الاحتلال الفرنسي عندما أصدر النائب العام الفرنسي بحقه حكماً بالسجن مدته ثلاث سنوات.

يقول سعيد حزوم في وصف السجن من الداخل: **«كان القاووش مستطيلاً، على جوانبه فرش السجناء. وفي الصدر يجلس رجل كهل، على فراش وثير، وأمامه حصير، عليها علب الدخان، وبضعة مساجين يتحلّقون حوله. أما السجناء الآخرون فكانوا يجلسون أو ينامون، كل في الفسحة الضيّقة المخصصة له، وفي الزاوية المواجهة للباب بابوركاز، يطهو عليه سجّينٌ الشاي والقهوة، ويقوم بخدمة السجناء، مقابل ما يجودون به عليه»(47)**.

ولعلَّ أبرز رموز السجن بوصفه مكاناً للإقامة الجبرية شديد الانغلاق، فهي تلك المفاتيح التي تدور في أقفال الأبواب والمنافذ لكي تحجب العالم الرحب وتكون الحد الفاصل فيما بين الخارج والداخل، هي ممارسة قهرية يفرضها قانون السجن لإماتة ذات النزيل والإجهاز عليه تدريجياً، والمفتاح هو عنوان السجن وكل حركة له نوع من العقاب في ذاتها يعاني منها النزيل فيما تعمق شعوره بفقدان تلك الحرية، وهكذا إنَّ المفاتيح قد كوّنت دائماً الركيزة الأساسية الواقعية التي يقوم عليها النظام الصارم لعالم السجناء من حيث هو فضاء مغلق.

لم يصف سعيد السجن من الداخل فحسب بل من الخارج وتحدث عن وجود سجن إصلاحي للنساء حيث يقول: **«على الطرف الأيمن من الباحة منطقة محرمة: إنها تطل على سجن النساء»(48)**.

وأيضاً بيَّن مكان السجن فقال: **«كان السجن يواجه المدرسة من جانبها الخلفي»(49)**. ووصف الحراس المنتشرين على أسطحة السجون وهم مسلحون، يراقبون السجناء، ومن هؤلاء الحراس موجود في الباحة، وبين السجناء.

وكشفت الرواية عن علاقة السجناء ببعضهم البعض أيضاً، فأحياناً علاقاتهم تكون جيدة، وأحياناً منفّرة، وأحياناً عدائية، والجبان يخاف القوي، لكنهم جميعاً موجودون ضمن المكان نفسه، ولكن نفسياتهم تختلف من قوي إلى جبان، كالشاب عطية الذي كان يبكي دائماً، يريد الخروج من السجن، وقد يساعدون من يحتاج إلى مساعدة في بعض الأحيان...

«في الصباح تراكض السجناء، وما إن فتح الباب، إلى قضاء حاجاتهم. كان على السجين الجديد، كما جرت العادة في القاووش أن يحمل صفيحة الأقذار إلى المرحاض. لكن مصطفى قام بهذه المهمة عن سعيد..»(50).

ونرى في السجن أنه مهما يكن التعامل الحسن من قبل مسؤولي السجن تجاه السجناء أو تجاه بعضهم، فإنَّ النفور والكره للدرك والسجانين و كل شيء يوحي بالسجن يظهر بين لحظة وأخرى عند السجين. وأخيراً، يمكن القول إنّه قد لايكون السجن كالموت، ثمة فارق كبير. الموت نهاية كل حي، لكن السجن ليس مصيراً لا خيار معه. شيء من المواجهة، شيء من الوعي، شيء من شجاعة، يتقبل السجين واقع السجن، كما يتقبل واقع الموت، ولكن عذاباته التي بدأت بدخوله السجن لن تنتهي إلا بالإفراج عنه.

نتائج البحث

إن مطالعة مختلف المحاور التي تناولها هذا البحث تنتهي بنا إلى نتائج وهي؛

1ـ أنّ المكان لعب دوراً وظيفياً هامّاً في معظم روايات حنا مينه وشغل حيّزاً بارزاً في تفكير العديد من شخصياته الروائية واهتمامها واتّخذ معاني ودلالات متنوعة. وكان مسرح أحداث روايات حنا مينه في كثير من الأحيان يجري على أرض وطنه سورية، بمدنها وقراها وبيوتها وأحيائها وبساتينها ومقاهيها. وتختلف أشكال المكان الفني في نصّه الروائي تبعاً لإختلاف محتوى النصوص الروائية، وهذا يعني أنّ الشكل الذي يقدّم به المكان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنص الحكائي وأسلوب الراوي في استخدام أدواته الفنيّة في التعبير عن أفكاره ومشاعره.

2ـ جاء البيوت التي ذكرت بمختلف مستوياتها الاجتماعية والاقتصادية، فقد كشفت عن البعد الطبقي والأخلاقي. وجاء تصوير البيت كمكان مغلق اختياري، نابضاً بالحياة والألفة والدفء العاطفي. وعكست البيوت في شكلها وساكنيها وفضاءاتهم فيها، الحالة الاجتماعية والاقتصادية والصراع الطبقي، بحيث انسجمت مع مزاج الشخصيات وطبائعها وكشفت عن حالتها الشعورية، كما أنها ارتبطت بالأوضاع السياسية والاجتماعية.

3ـ وجاء المقهى كمكان إقامة مؤقتة، اختياري بفضاءاته، إمّا دالاً على البؤس والفقر وملاذاً للعاطلين عن العمل، أو جاء مكاناً للهو والبذخ والتسلية، وبالتالي عكس المقهى أيضاً، البعد الطبقي، وبكل الحالات كان المقهى مكاناً للتسلية والتوازن النفسي، وقد جاء عند الكاتب في بعض الأماكن في الرواية، رمزاً للحرية الفكرية والاجتماعية، التي ترسم حدودها الجماعة خارج هذا المكان، وبالتالي جاءت المقاهي عند حنا مينه، معبرة عن ذوات شخصياتها، بقدر ما ذوات هذه الشخصيات مستلبة بأماكن أخرى.

4ـ والسجن كمكان مغلق إجباري يقيّد الحرية فإنّ حنا مينه استغلّ صفاته، واتخذ منه رمزاً ليعبّر به عن الأوضاع السياسية المتمثلة في السلطة الحاكمة المحتلة، وجعله قاسماً مشتركاً بين المناضلين جميعاً. وقد قام السجن بدور بارز في عملية تكوين شخصية السجين نفسياً واجتماعياً ومعرفياً.

المراجع

1ـ أحمد زياد محبك: **دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة**، دمشق: دار علاء الدين، ط1، 2001م، ص147.

2ـ غاستون باشلار: **جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط6، 2006م، ص6.

3ـ منصور نعمان نجم الدليمي: **المكان في النص المسرحي**، أردن: إربد، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1999م، ص15.

4ـ حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي: الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية**، بيروت: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص33.

5ـ حسن نجمي: **شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المغرب: المركز الثقافي العربي، ط1، 2000م، ص5.

6ـ **شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية**، ص60.

7ـ آلان روب غرييه: **نحو رواية جديدة، ترجمة، مصطفى إبراهيم مصطفى**، القاهرة: دار المعارف، د.ت، ص9.

8ـ **بنية الشكل الروائي: الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية**، ص29.

9ـ سمر روحي الفيصل: **بناء الرواية العربية السورية (1980ـ 1990)**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1995م، ص251.

10ـ خالد حسين: **شعرية المكان في الرواية الجديدة ـ الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً**، الرياض: مؤسسة اليمامة، ط1، 2000م، ص78.

11ـ **شعرية المكان في الرواية الجديدة ـ الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً**، ص81.

12ـ ابن منظور: **لسان العرب**، بتصحيح أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، بيروت: دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط1، 1995م، مادة بيت.

13ـ حنا مينه: **حكاية بحار**، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط7، 2005م، ص9.

14ـ **جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا**، ص6.

15ـ **حكاية بحار**، ص226.

16ـ **حكاية بحار**، ص234.

17ـ **حكاية بحار**، ص247.

18ـ رينيه ويليك، وأوستن وارين: **نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي**، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعي، ط1، 1972م، ص288.

19ـ حنا مينه: **الدقل**، بيروت، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط5، 2006م، ص108.

20ـ حنا مينه: **المرفأ البعيد**، بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط4، 1997م، ص81.

21ـ **بنية الشكل الروائي: الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية**، ص29.

22ـ علي إبراهيم: **الزمان والمكان في روايات غائب طعمه فرمان**، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2002م، ص102.

23ـ **جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا**، ص38.

24ـ **حكاية بحار**، ص251 ـ 252 ـ 253.

25ـ **المرفأ البعيد**، ص51 – 52.

26ـ **حكاية بحار**، ص147.

27ـ شاكر النابلسي: **جماليات المكان في الرواية العربية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 994م، 196.

28ـ **جماليات المكان في الرواية العربية**، ص183.

29ـ **جماليات المكان في الرواية العربية**، ص197.

30ـ سمر روحي الفيصل: **السجن السياسي في الرواية العربية**، طرابلس، لبنان: جروس برس، ط2، 1994م، ص60.

31ـ **جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا**، ص134.

32ـ ميشيل فوكو: **المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، ترجمة:علي مقلد**، بيروت: مركز الإنماء القومي، ، ط2، 1990م، ص236.

33ـ يوري لوتمان: **مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم**، مجلة ألِف البلاغة، القاهرة، ع 6، 1986م، ص88.

34ـ **السجن السياسي في الرواية العربية**، ص31.

35ـ **السجن السياسي في الرواية العربية**، ص32.

36ـ **المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن**، ص248.

37ـ **المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن**، ص239.

38ـ **السجن السياسي في الرواية العربية**، ص5.

39ـ **حكاية بحار**، ص123.

40ـ **حكاية بحار**، ص75.

41ـ **حكاية بحار**، ص79.

42ـ **حكاية بحار**، ص202.

43ـ **حكاية بحار**، ص203.

44ـ **حكاية بحار**، ص224.

45ـ **حكاية بحار**، ص225.

46ـ **حكاية بحار**، ص272.

47ـ **الدقل**، ص47 ـ 48.

48ـ **الدقل**، ص45.

49ـ **الدقل**، ص46.

50ـ **الدقل**، ص67.

❑❑

لغة الحزن والغربة في شعر نُصيب بن رباح

د. صبحي قصّاب

نُصيب بن رباح، شاعر أمويّ، ولادته لم تكن معروفة ومحدّدة، أمّا وفاته؛ فكانت سنة/108/هـ، أي إنّه عاش في عهد بني أميّة حتّى قضاء ثلاث سنوات من خلافة هشام بن عبد الملك الّذي استمرّ حكمه ما بين (105 – 125) هـ(1).

ارتبط اسمه في أغلب الأحيان بعبد العزيز بن مروان والي مصر، فقد كان مولى له، وقصّة اتّصاله به مختلَف فيها؛ فقد اضطربت الروايات في ذلك(2)؛ لذا لم نعتمد أيّاً منها، كما لم نعتمد أيضاً أيّاً من الروايات الّتي اختلفت واضطربت أيضاً في قصّة معتقه(3) للسبب نفسه.

وتختلف الروايات في قضيّة نسبه أيضاً(4)، وأغلب الظنّ أنّ سبب ذلك هو كونه عبداً أسود؛ إذ إنّ العرب لا يهتمّون بنسب العبيد، ولا يُلحقونهم بالقبيلة، إلاّ من أثبت منهم بطولة كعنترة العبسيّ الّذي قدّم للقبيلة خدمات جليلة، وأبدى فروسيّة نادرة ارتبطت باسمه فيما بعد.

ويُرجّح أنّه من أهالي وَدّان(5)؛ لسببين:

أوّلهما: أنّ أكثر من رواية أجمعت على ذلك(6).

ثانيهما: أنّ ذكْر هذا المكان قد جاء في شعره في ستّة مواضع(7).

وكان يُدعى في البادية النُصيب؛ تعظيماً له(8)، كما يُدعى نُصيب الأكبر، أو نُصيب المرواني؛ تمييزاً له عن نُصيب الأبيض الهاشميّ، ونُصيب بن الأسود(9).

وكان يُكنى أبا الحجناء(10)، وأبا محجن(11).

وفي أثناء تصفّحي كتاب (شعر نُصيب بن رباح) الّذي جمعه د. داود سلّوم(12)، أثار اهتمامي لغة الحزن والغربة في بعض أشعاره، وخصوصاً في جانبين منه؛ هما: وصف الحمام، ودفاعه عن سواده.

لقد تبدّت لغة الحزن والغربة واضحة في شعر نُصيب من خلال عنوانين رئيسين(13):

أوّلاً: البكاء ومشتقّاته، ومرادفاته(14)، وما دلّ عليه أو ما ناسبه:

من خلال استقراء شعر نُصيب نجد أنّ البكاء كان من خلال: الرثاء، والوقوف على الأطلال، والغزل، ووصفه للحمام.

1 – في الرثاء:

قال في رثاء عبد العزيز بن مروان الّذي مات بعد أن وقع الطاعون في مصر:

ولا التبكّي عليه أُعْوِلُه

كلُّ المصيباتِ بعده جللُ(15)

كما قال في رثائه أيضاً مع ابنه:

بكيتُ ابنَ ليلى وابنَه ورأيتني

أحقَّ الأُلى كانوا معي ببكاهما(16)

إنّ هذا البكاء، أعني: في الرثاء، هو أمر طبيعيّ، يشترك فيه كلّ الناس سواء أكان شاعراً أم غير شاعر؛ فدلالته واضحة، ليس فيها ما يدعو إلى الاستنباط والتأويل وما إلى ذلك؛ ولذلك فإنّه ليس من صميم دراستنا، وإنّما ذكرت البكاء هنا محصياً هذه المفردات، مفرّقاً بين هذا النوع من البكاء، وما سيأتي، وهو موضوع دراستنا.

2 – في الوقوف على الأطلال:

يقول في مقدّمة طلليّة من قصيدة يمدح فيها أمير المدينة عبد الواحد النصري:

أهاج البكى ربعٌ بأسفل ذي السِدْر

عفاه اختلافُ العصر بعدك والقطرِ(17)؟

ويقول في أخرى:

أهاج هواك المنزلُ المتقادمُ؟

نعمْ وبه ممّا شجاك معالمُ

مضاربُ أوتادٍ وأشعثُ داثرٌ

مقيم وسُفْع في المحلّ جواثمُ(18)

إنّ ذكْر الشاعر للأطلال عُرفٌ فنّيّ دَرَج عليه أغلب الشعراء القدماء؛ فقد كانوا يستهلّون قصائدهم بالوقوف على الأطلال في أغلب الأحيان. إلاّ أنّنا يمكن أن نقرأ في هاتين المقدّمتين الطلليّتين ما يلي:

1 – إنّ ذكْره للمعالم دليل على أنّه لا يريد لحياته الماضية الّتي عاش فيها أن تؤول إلى ما آلت إليه، فهو يستعيدها من خلال ما تبقّى من آثار تلك الحياة، يستعيدها بذكرياته؛ ليُعيد الحياة إلى ما كانت عليه.

2 – إنّ في قوله: (أهاج البكى)، و(أهاج هواك) و(شجاك معالم)، ما يدلّ على عودة إلى زمان معيّن يحنّ إليه، ولم يعد يعيش فيه، وإنّما يبكيه؛ لأنّه قد أفلت منه.

إنّ استخدام الشاعر (البكى) في المقدّمة الطلليّة الأولى، و(شجاك) في المقدّمة الطلليّة الأخرى، دليل على إحساس بالحزن والغربة، فـ (شجاك) من مرادفات البكاء، فالشَّجْوُ: هو الهَمُّ والحُزْنُ(19).

فاللحظات الخالية من حياته أصبحت هي الأصل يتمنّاها ولا يحصل عليها، أمّا اللحظات الّتي يعيش فيها فلا يتمنّاها أن تكون كذلك.

3 – في الغزل:

قال في وصف حال المحبّ:

وما في الأرض أشقى من محبّ

وإنْ وَجَدَ الهوى حلوَ المذاقِ

تراه باكياً أبداً حزيناً

مخافةَ فرقةٍ أو لاشتياقِ

فيبكي إن نأوا شوقاً إليهم

ويبكي إن دنوا خوفَ الفراقِ(20)

واقتران البكاء بالغزل له دلالات ليست إيجابيّة؛ فالغَزِل مقبل على الحياة فَرِح بها. ويبدو أنّ هذا الاقتران لم يقتصر على شاعرنا فحسب، وإنّما كان سائداً في كثير من الغزل العذريّ؛ حتّى كأنّ الشعراء العرب لم يعرفوا السعادة في الحبّ قطّ.

والّذي يدلّ على الغربة تلكما العبارتان في الشطر الأوّل والثاني من البيت الأخير؛ فمن المعروف أنّ النأي عن الحبيب يؤدّي إلى البكاء، أمّا أن يبكي في أثناء الدنوّ؛ فهذا فيه من الغرابة ما فيه؛ وإن كان قد ذكر أنّ باعث هذا البكاء هو خوف الفراق، فدنوّ الحبيب في ذلك الوقت يُنسي المحبّ كلّ ما من شأنه أن ينغّص عليه حياته، فهل يفكّر المحبّ بالفراق في أثناء اللقاء؟!

لقد ذكر الشاعر مشتقّات البكاء: (باكياً، يبكي/مرّتين/)، كما ذكر ما يقترن بالبكاء (حزيناً)، كما ذكر أيضاً ما يدلّ على البكاء أو ما يناسبه: (أشقى، مخافة فرقة، خوف الفراق)، فيكون مجموع هذه الكلمات (7) سبع كلمات في ثلاثة أبيات، أي: بمعدّل أكثر من كلمتين. وهذا يعكس حالة تدلّ على التعاسة والحزن.

وقال متغزّلاً بليلى:

أَمِنْ ذِكْرِ ليلى قد تعاودني التبلُ

على حين شاب الرأس واستوثق العقلُ(21)؟

أثابَ إليّ الحلمُ فازددْتُ عَوْلةً

ثنتني لها أم لا يفارقني الجهلُ(22)؟

وإن كان البكاء شائعاً في الغزل القديم؛ إلاّ أنّ اللافت للنظر استخدام الشاعر كلمة (عَوْلة) تحديداً، فهي نادراً ما يستخدمها الشعراء في معرض الغزل؛ وإن كانت من مرادفات البكاء، فمعنى العَوْل والعَوْلة: رفع الصوت بالبكاء، وأَعْوَل عليه: بَكَى(23)، فاستخدامها في الحزن أنسب من استخدامها في الغزل.

ولو لم يكن الحزن قد تحكّم به، والغربة قد استحكمت به لما لجأ إلى مثل هذا الاستخدام.

4- في وصفه للحمام:

الحديث عن الوصف عند شاعر من الشعراء إمّا أن يتّخذ صفة شموليّة كأن يصف عدّة أشياء كوصفه للجواد، والربيع، والسيف، وغير ذلك، وإمّا أن يتّخذ صفة خصوصيّة كأن يصف شيئاً بعينه، به يُعرَف، وإليه يُنسَب.

أمّا شاعرنا (نُصيب) فقد اتّخذ وصفه صفة خصوصيّة، نجد ذلك في وصفه للحمام، تلك الظاهرة الّتي انفرد بها بهذه الكثرة، حسبما أعلم.

ومن اللافت للنظر أنّنا لا نجد شاعراً آخر عُني بمثل ما عُني به نُصيب، فقد كثُرت أشعاره في هذا الباب، وشغلت حيّزاً واضحاً.

ووصْفه للحمام من أجمل شعره، وأصدقه عاطفة؛ لِما يحتويه من بكاء وحزن ومعاناة.

فها هو ذا يقول في نائحة تقف على غصن:

ويوم ذي سَلَمٍ شاقتك نائحةٌ

ورقاء في فَنَنٍ والريحُ تضطربُ(24)

إنّ ما دلّ على الحزن كلمة (نائحة) الّتي هي من مرادفات البكاء؛ فالمَناحةُ والنَّوْحُ: النساء يجتمعن للحُزْن. ونَوْحُ الحمامة: ما تُبْدِيه من سَجْعِها على شكل النَّوْحِ(25)، وما دلّ على ذلك أيضاً استخدامه تعبير (الريح تضطرب)؛ فالاضطراب يدلّ على حالة سلبيّة، وليس على حالة إيجابيّة، يقال: اضْطَرَبَ الحَبْل بين القوم إذا اخْتَلَفَت كَلِمَتُهم،

واضْطَرَب أَمْره: اخْتَلَّ، وحديثٌ مُضْطَرِبُ السَّنَدِ، وأَمْرٌ مُضْطَرِبٌ(26).

وها هي ذي حمامة أخرى تَهيج أشجانه وتحرّك مكامن الحبّ الدفينة في قلبه:

وقد هاجني للشوق نوحُ حمامة
هتوف الضحى هاجت حماماً فغرّدا
طروب غدتْ من حيث بانت فباكرت
بِعَوْلتها غصناً من الأَثْل أغيدا(27)
تغنّت عليه ذاتُ شَجْوٍ مُرِنّة
بصوتٍ يشوق المستهامَ المصيّدا(28)

لقد اتّخذ الشاعر صورة جميلة للتعبير عن فكرته، فالحمامة الّتي هتفت في الضحى كان لها تأثير في الحمامات الأخرى، فقد هاجت تلك الحمامات وأصبحت تغرّد وتهتف، كما تغرّد وتهتف هذه الحمامة أيضاً.

فإذا تأمّلنا هذه الصورة نجد أنّ معادلاً موضوعيّاً اتّخذه الشاعر، فقد أسقط مشاعره وأحاسيسه وحالته النفسيّة على مشهد هذه الحمامات الّتي غرّدت من جرّاء تغريد هذه الحمامة التي جعلته يتذكّر شوقه ولوعته.

لقد استخدم الشاعر مرادفات البكاء: (نوح، هتوف، طروب، عَوْلتها، تغنّت، شجو، مرنّة)، فالهتوف: كثيرة الهتاف، وهتفت الحمامة: ناحت(29). والطرب: الفرح والحزن. وقيل: الطرب: خفّة تعتري عند شدّة الفرح أو الحزن أو الهمّ(30). وهي هنا بمعنى الحزن؛ لِمناسبة المقام؛ فقد ذكر في البيت نفسه (عَوْلتها).

وكذلك (تغنّت)، فالغناء هو التطريب(31)، ولكنّه تطريب حزن، وليس تطريب فرح؛ فقد ذكر في الشطر نفسه (شجو، مرنّة)؛ فهما دالّتان على الحزن، فالرنّة: الصيحة الحزينة، والرنين: الصياح عند البكاء(32).

والمعادل الموضوعيّ يتكرّر أيضاً في قوله:

لقد راعني لِلبينِ نوحُ حمامة
على غصن بانٍ جاوبَتْها حمائمُ
هواتفُ أمّا مَنْ بكيْنَ فعهدُه
قديم وأمّا شجوهنَّ فدائمُ(33)

فما استجابة نوح الحمام للحمامة النائحة إلاّ انعكاس لحالته.

ولقد استخدم الشاعر لرسم هذه الحالة كلمات البكاء وما يرادفها (بكين، نوح، هواتف، شجوهنّ)، كما استخدم (راعني) المناسبة للبكاء هنا؛ فالرَوع: الفزع(34).

وما يدلّ على أنّ الغناء هو غناء حزن قوله أيضاً:

لعلّك باكٍ إن تغنّت حمامة
يميدُ بها غصنٌ من الريح مائلُ
من الوُرْقِ يدعوها إلى شجوها الضحى
فتبكي وتبكي حين تدنو الأصائلُ(35)

فمن غير المعقول أن يبكي في حالة تطريب الحمامة تطريب فرح، وإنّما يبكي وهي في حالة تطريب حزن، حتى إنّ الفعل (تبكي) يتكرّر مرتين مباشرة دون فاصل على سبيل التأكيد والاستمرار.

وما يؤكّد هذه الاستمرارية أيضاً أن الحمامة تبكي عند الضحى وعند الأصيل.

كما يساعد التركيب (يميد بها غصن من الريح مائل) على رسم صورة الانكسار والحزن.

والغناء الحزين يتكرّر في مطلع قصيدة أخرى بما يشبه المطلع السابق تقريباً، يقول:

لقد كدْتَ تبكي أنْ تغنّت حمامة

على رأْدةِ الأفنانِ ناعمة الأصلِ(36)

تهزّ بها الريحُ الضعيفة غصنَها

مراراً فتدني فرعَها ثمّ تستعلي

بهاتفةٍ لا تبرح الدهرَ والهاً

على إثرِ إلْفٍ أو تنوح على شكْلِ(37)

ثمّ إنّ ذكْر البكاء لم يعد يترك مجالاً للشكّ بأنّ شاعرنا إنسان تعس معذّب، كما أنّ ذكْره للريح الضعيفة المستمرّة في هزّ ذلك الغصن ارتفاعاً وانخفاضاً يعكس حالة من الضعف والحزن عند الشاعر؛ فالريح تهزّ الغصن مراراً عاكسة حياته الراتبة.

والكلمات (تبكي، تغنّت، هاتفة، تنوح) ترسم صورة الحزن العامّة، كما أنّ التركيب المناسب لحالة البكاء (لا تبرح الدهر) يدلّ على حالة الركود والغربة في حياته.

ومن وصف الحمامة أيضاً قوله:

هتوف الضحى ورقاء يذكرك الهوى

بكاها هديلاً شجوها حين تهتفُ(38)

فظلّ لها لدْنٌ من الأثلِ مورقٌ

إذا زعزعتْه سكْبةٌ يتغيّفُ(39)

ولا أنّني ناسيكِ بالليل ما بكتْ

على فننٍ ورقاءُ ظلّت تهتّفُ(40)

فذكْره (بكاها، بكت)، وما رادف ذلك (هتوف، شجوها، تَهتف، تُهتّف) في ثلاثة أبيات يدلّ على أنّه يستقي من قاموس واحد هو قاموس الحزن.

كما أنّ دلالة (يتغيّف)، أي: يتمايل ذلك الغصن يميناً وشمالاً(41) تدلّ على ركود الحياة، بمساعدة من الفعلين (ظلّ، ظلّت)، ويُستأنس أيضاً في رسم هذه الصورة باستخدامه لـ (الليل)، وما أطْوَلَه على من هو في مثل حالة الشاعر هذه! ومن المعروف أنّ أوجاع المحبّين مرتبطة بالليل أبداً لا تنفكّ عنه.

على أنّ تذكار الحمامة له لم نعرف إلى من كان موجَّهاً؟ وإنما يتّخذ طابع التحديد هنا، فهو موجه إلى سُعدى يقول:

ونبّه شوقي بعدما كنت نائماً

هتوف الضحى مشغوفةً بالترنّمِ

محلاّة طوقٍ كان من غير شِريةٍ

بمالٍ ولم تغرم له جعْل درهمِ

أموت لبكاها أسىً إنّ لوعتي

ووجدي بسُعدى شجْوه غير منجمِ

بكتْ شجوَها تحت الدجى فتساجمتْ

إليها غروبُ الدمع في كلّ مسجمِ(42)

فلو قبلَ مبكاها بكيتُ صبابةً

بسُعدى شفيتُ النفس قبل التندّمِ

ولكنْ بكتْ قبلي فهيّج بالبكى

بكاها فقلْت الفضلُ للمتقدّمِ(43)

واللافت للنظر في هذه الأبيات كثرة استخدامه لكلمات البكاء؛ فقد ذكر (مبكاها/مرّتين/، بكيت، بكت، البكى، بُكاها)، وما رادفها (هتوف، أسى، لوعتي(44)، شجوه، شجوها، فتساجمت، غروب الدمع، مسجم)، وما دلّ عليها أو ما ناسبها (نائماً، أموت، الدجى)، فقد استخدم هذه المفردات (14) أربع عشرة مرّة، في ستّة أبيات، كما أنّه استخدم البكاء ثلاث مرّات في بيت واحد أيضاً.

غير أنّ شوقه لسُعدى يختلف من قصيدة إلى أخرى فاضطرابه النفسيّ يبدو أنّه متحكّم حتّى بعاطفته اتّجاه حبيبته، يقول:

لقد هتفتْ في جنح ليلٍ حمامة
على فَنَنٍ وهْناً وإنّي لنائمُ
فقلت اعتذاراً عند ذاك وإنّني
لِنفسي ممّا قد رأته للائمُ
أأزعم أنّي هائمٌ ذو صبابةٍ
لسُعدى ولا أبكي وتبكي الحمائمُ
كذبتُ وبيت الله لو كنت عاشقاً
لما سبقتْني بالبكاء الحمائمُ(45)

فاضطرابه واضح في هذه الأبيات فالخط البيانيّ في شوقه لسُعدى ينكسر انكساراً ملحوظاً، وما ذاك إلاّ دليل على ضياع.

وما ساعد على إعطاء هذه الصورة كلمات البكاء الموجودة دائماً (أبكي، تبكي، البكاء) وما رادفها (هتفت)، وما دلّ عليها أو ما ناسبها (نائم، وهنا، جنح ليل)، فالوهن: نحوٌ من نصف الليل. وهذه الكلمات الأخيرة تساعد على إعطاء صورة قاتمة للمشهد الكلّيّ.

على أنّ حالة الحزن والغربة والضياع لم تظهر كما ظهرت في قوله:

ويوم اللِوى أبكاك نوحُ حمامة
هتوف الضحى بالنوح ظلّت تفجّعُ
فقلت أتبكي ذاتُ طوقٍ تذكّرتْ
هديلاً وقد أودى وما كان تُبّع(46)
وأدري ولا أبكي وتبكي وما درتْ
بِعَوْلتها غير البكى كيف تصنعُ
ولم ترَ ما تبكي وأترك ما أرى
وتحفظ ما تبكي له وأضيّعُ(47)

لقد اتّخذت الألفاظ هنا جانباً حزيناً مبكياً فقد تكرّرت في أبياته كلمة البكاء تكرّراً لافتاً للنظر، فلفظ البكاء ومشتقّاته يتكرّر سبع مرّات (أبكاك، تبكي/أربع مرّات/، أبكي، البكى) في أربعة أبيات، ويتكرّر ثلاث مرّات في بيت واحد (الثالث)؛ ممّا يعكس حالة نفسيّة مريرة، إضافة إلى عدّة ألفاظ ترادف البكاء (نوح/مرّتين/، وتفجّع، هتوف، بعَوْلتها)، والتفجّع هو: التوجّع والتضوّر للرزيّة، وتفجّعتْ له: أي توجّعت(48)؛ وفي ذلك دلالة على أسوأ ما يصل إليه الإنسان. وما أظنّ أنّ تفجّع هذه الحمامة إلّا تفجّعه هو.

كما لوّن ذلك المشهد بألفاظ وتراكيب تدلّ على البكاء أو تناسبه: (تذكّرت هديلاً، أودى، أترك، أضيّع).

وفي البيت الثالث يتّخذ الجانب النفسيّ خطّاً بيانيّاً غريباً فحالته مماثلة لحالة

الحمامة، ولكن المماثلة معكوسة فهو (يدري ولا يبكي) وهي (تبكي ولا تدري) فهناك حيرة عجيبة؛ فالخطّان البيانيّان متساويان لكلّ من الشاعر والحمامة، لكنّهما متعاكسان.

هذه الصورة أدّت دورها على أكمل وجه في رسم حالة ذلك الحائر الّذي لا يعرف إلاّ البكاء دواء ومنقذاً له، فهذا ما يقدر على صنعه.

وما يزيد الصورة تعتيماً وضياعاً وحيرة تلك التقابلات في البيت الأخير، فالحمامة (لم تر ما تبكي) وهو (يترك ما رأى) والحمامة (تحفظ ما تبكي له) ولكنّه (يضيّع)، فالقدرة على رسم الصورة كانت واضحة من أنّ الحالتين متعاكستان، وهذا التعاكس في الخطّين البيانيّين بين حالته وبين الحمامة كان غريباً ولافتاً للنظر؛ إذ كان الخطّان متسايرين متوافقين في القصائد كلّها الّتي سبقتْ.

والقصيدة في إجمالها تعكس نفسيته الحائرة في ذلك المجتمع الّذي لا يعرف كيف يثبت إنسانيّته فيه؛ من كونه إنساناً يتمتّع بالمشاعر والأحاسيس، وتصبو نفسه لممارسة الحياة الإنسانيّة كغيره من الآخرين، إلاّ أن السواد كان حائلاً بينه وبين مجتمعه(49).

من خلال ما تقدّم نجد أنّ للحمام في الخمائل أثراً في نفسيّته، فهذه الكثرة في وصف الحمام واستحضاره له لم تكن عبثاً، وإنّما تعكس شيئاً ما، يعاني منه.

كما أنّ تكرّر الألفاظ الدالّة على البكاء يعكس حالة الشاعر السيئة، ويؤكّد أنّها ليست طفرة في حياته وإنّما هي حالة مستمرة.

وهذا جدول إحصائيّ بألفاظ البكاء ومشتقّاته، ومرادفاته، وما دلّ عليه أو ما ناسبه:

البكاء ومشتقّاتها	مرّات الورود	مرادفات البكاء	مرّات الورود	ما دلّ على البكاء أو ما ناسبه	مرّات الورود
البكاء	1	شجو	1	الريح تضطرب	1
البكى	3	شجاك	1	الريح الضعيفة	1
بُكاها	2	شجوه	1	لا تبرح الدهر	1
أبكي	2	شجوها	3	مخافة فرقة	1
يبكي	2	شجوهنّ	1	خوف الفراق	1
تبكي	8	نوح	4	تذكّرت هديلاً	1
بكيْت	1	تنوح	1	غصن مائل	1
بكت	3	نائحة	1	جنح ليل	1
أبكاك	1	حزيناً	1	الأصائل	1
بكين	1	عولة	1	الدجى	1
مبكاها	2	عَولتها	2	الليل	1
باك	1	تفجّع	1	نائم	2
باكيا	1	أسىً	1	البين	1
		لوعتي	1	يتغيّف	1
		غروب الدمع	1	أموت	1
		فتساجمت	1	وهْناً	1
		مسجم	1	أودى	1
		هاتفة	1	أترك	1
		هتوف	4	أضيّع	1
		هواتف	1	راعني	1
		تهتف	1	أشقى	1
		تهتّف	1		
		تغنّت	3		
		طروب	1		
		مُرنّة	1		

فقد بلغت مرّات الورود جميعها/86/ستّاً وثمانين مرّة، في/36/ستّة وثلاثين بيتاً، فيكون معدّل ورود هذه الكلمات في كلّ بيت أكثر من كلمتين؛ وهذا أمر يبيّن حالة البكاء والحزن الّتي يعيشها الشاعر.

ومن خلال النظر في الجدول السابق نلاحظ أنّ تكرار لفظة البكاء وما دار حولها، شكّل سمة أسلوبيّة واضحة عند الشاعر نُصيب، إلاّ أنّ هذا التكرار تركّز على **التكرار الاشتقاقي**.

والتكرار الاشتقاقيّ« يعتمد على جذر ما تكرّر من الألفاظ، أي أنّنا قد نجد مفردتين مشتقّتين من الجذر اللغويّ نفسه، والّتي لا تختلف إلاّ في بنيتها الصوتيّة بالقياس إلى بعضها.

وطبيعة التكرار الاشتقاقي هي أن تتوالى مفردات لها جذر واحد؛ حتّى يكون هذا الإجراء أكثر قدرة على لفت انتباه المتلقّي إلى ذلك، كما أنّ هذا اللون من التكرار يعمل على تركيز الدلالة في ذهن القارئ»(50).

وهذه البنى الاشتقاقيّة« يُطلق عليها اسم الحقول الدلاليّة الصرفيّة. وهذا النوع بارز وواضح في اللغة العربيّة أكثر من غيرها»(51).

وقد ظهر ذلك في الجدول السابق من خلال:

أ -الجذر اللغويّ (ب ك ي) الّذي اشتُقّت منه (13) بنية صوتيّة، تكرّرت(28) مرّة، شكّلت ثلث عدد مرّات الورود في الجدول كلّه.

ب -الجذر اللغويّ (ش ج و) الّذي اشتُقّت منه (5) بنى صوتيّة، تكرّرت(7) مرّات.

ج -الجذر اللغويّ (ن و ح) الّذي اشتُقّت منه (3) بنى صوتيّة، تكرّرت(6) مرّات.

د -الجذر اللغويّ (ع و ل) الّذي اشتُقّت منه (2) بنيتان صوتيّتان، تكرّرت(3) مرّات.

هـ -الجذر اللغويّ (س ج م) الّذي اشتُقّت منه (2) بنيتان صوتيّتان، تكرّرت(2) مرّتين.

و -الجذر اللغويّ (ه ت ف) الّذي اشتُقّت منه (5) بنى صوتيّة، تكرّرت(8) مرّات.

فيكون قد بلغ عدد مرّات التكرار الاشتقاقي (54) مرّة، وهو ما يشكّل ثلثي التكرارات كلّها تقريباً.

« وللتكرار مبعثٌ نفسيّ، وهو من ثَمّ مؤشّر أسلوبيّ، يدلّ على أنّ هناك معاني تُحْوِجُ إلى شيء من الإشباع، ولا شيءَ سوى ذلك»(52). وقد ظهرت هذه المعاني عند نُصيب في الحزن والغربة.

ثانياً - السواد ومشتقّاته، ومرادفاته، وما دلّ عليه، وما تَضادَّ معه :

إنّ سبب مشكلة هذا الشاعر هي السواد؛ ولذلك نجده يشير إلى موضوع السواد في غير ما قصيدة؛ وذلك للتخفيف من حدّة هذه النزعة الدونيّة الّتي يُشعره بها الآخرون، فهو يحاول ما أمكنه أن يقارب بين اللونين.

وهذا التردد اللافت للنظر في أبياته حول موضوع السواد جعلنا ننتبه إليه، ونبّهنا أنّه لا بدّ عاكس شيئاً ما بداخله جعله يردّده كثيراً في أشعاره، ونرجّح أنّه السبب الرئيس لمشاكله الحياتيّة بعامّة.

يقول في إحدى قصائده:

وإن أكُ حالكاً لوني فإنّي
لعقلٍ غيرِ ذي سَقَطٍ وعاءُ
وما نزلتْ بيَ الحاجاتُ إلاّ
وفي عرْضي من الطمع الحياءُ(53)

لقد استخدم الشاعر كلمة (حالكاً)، وهي مرادفة للسواد، فالحُلْكة والحَلَكُ: شدّة السواد كلون الغراب(54).

فإذا كان لون الشاعر حالكاً فإنّ ذلك لا يشينه؛ لأنّ العقل هو المقياس، وما دام أنّه يتمتّع برجاحة العقل فإنّ ذلك يساويه بالآخرين وإن كان أسود اللون.

فغربة اللون هذه جعلته يفتّش عن أمور علّها تُبعده عن هذه الغربة؛ وهي العقل والحياء، فلطالما ذُكر الإنسان بمدحٍ إذا كان يمتلك مثل تلك المعايير الداخليّة الّتي لا تظهر للناظر.

ويقول في قصيدة أخرى يذكر فيها سواده ويحتجّ على جاريه بيضاء عاتبته به:

فإن أكُ حالكاً فالمسكُ أحوى

وما لِسوادِ جلدي من دواءِ

ولي كرمٌ عن الفحشاء ناءٍ

كبُعدِ الأرض من جوّ السماءِ

ومثلي في رجالكمُ قليل

ومثلكِ ليس يُعدم في النساءِ

فإن ترضَي فردّي قول راضٍ

وإن تأبَي فنحن على السواءِ(55)

في البيت الأوّل يذكر الشاعر السواد، بالإضافة إلى كلمتين مرادفتين للسواد: (حالكاً، أحوى)، فـ (حالكاً) مرادفة للسواد كما ذكرنا من قبل، وكذلك (أحوى)، فالأحوى: يضرب إلى السواد من شدة خُضْرته، وقيل: شَفَة حَوَّاءُ: حَمْراء تَضْرِب إلى السواد، وكَثُر في كلامهم حتى سَمَّوْا كلّ أَسود أَحْوَى(56). كما ذكر ما دلّ على السواد، وهو المسك(57)؛ ولذلك ذكره الشاعر في هذا الموضع، ووصفه بـ (أحوى) أيضاً.

فذكْر الشاعر للسواد وما يرادفه أربع مرّات في بيت واحد يدلّ على معاناة واضحة في هذا الشأن.

وهو يريد أن يثبت للآخرين في البيتين الثاني والثالث أنّ السواد ليس هو الميزان في تفضيل إنسان على آخر؛ فهو مبتعد عن الفحشاء، وهو في الرجال قليل، يحمل من الصفات المحمودة ما لا يحملها غيره.

وتأكيده بأنّ العقل وغيره من الصفات الحميدة في الحكم على الإنسان هو الميزان، يتكرّر في أكثر من قصيدة، ويلحّ عليه في أغلب الأحيان، يقول في ذلك:

وليس يُزري السواد يوماً بذي اللبـ

ـبِ ولا بالفتى اللبيب الأديبِ

إن يكن للسواد في نصيبٌ

فبياضُ الأخلاق منه نصيبي(58)

لقد ذكر كلمة السواد مرّتين في هذين البيتين، وقد لجأ في إثبات فكرته هنا إلى التضادّ بين السواد والبياض، وذكْره للبياض كأنّه تخفيف من مسألة السواد من ناحية، واستحضار لِما ينقصه من ناحية أخرى؛ فإن كان لا يحمل بياضاً في جلده؛ إلاّ أنّه يحمل بياضاً في موضع آخر، وهو الأخلاق.

إذاً هو لا يختلف عن الآخرين تمام الاختلاف، وإنّما يتماثل معهم؛ وإن كان التماثل ليس في الصفة نفسها.

ولكي يحقّق ما يريد أن يصل إليه يستخدم البراهين العقليّة والحجج المنطقيّة حيث يقول:

ليس السوادُ بناقصي ما دام لي
هذا اللسانُ إلى فؤاد ثابتِ
مَنْ كان ترفعه منابتُ أصلِه
فبيوتُ أشعاري جُعلْن منابتي
كم بينَ أسودَ ناطقٍ ببيانه
ماضي الجنان وبينَ أبيضَ صامتِ
إنّي ليحسدني الرفيعُ بناؤُه
من فضلِ ذاك وليس بي من شامتِ(59)

إنّ مضمون الأبيات يؤكّد منزلة العقل، وأنّه الميزان الّذي يوزَن به الإنسان، وبه يُعرَف فضل إنسان على إنسان غيره. أمّا السواد فليس له في ميزان القيم مكان.

ويتّخذ أسلوباً جميلاً في إبراز مكانته، فمكانته المرموقة هذه يحسده عليها الكثيرون حسداً، ولا يشمتون به شماتة؛ لأنّ الشماتة توجد حيث يوجد العيب الّذي يقوم به صاحبه، فما دام العيب ليس موجوداً فيه؛ فإنّ الشماتة من الآخرين ليست موجودة أيضاً، وأمّا الحسد فلا يضيره؛ لأنّ الحسد يوجد حيث يوجد التفوّق على الآخرين؛ وهذا يرفع من مكانته ولا يحطّ منها.

أيضاً ذكر الشاعر (السواد)، وما اشتُقّ منه (أسود) مرّتين في هذه الأبيات، كما لجأ إلى التضادّ بين الأسود والأبيض؛ ليحقّق نوعاً من التوازن، كما لجأ إلى التوازن في اللفظ، والتضادّ في المعنى؛ من خلال (أسود ناطق ببيانه) و (أبيض صامت)؛ فالأسود الإيجابيّ أفضل من الأبيض السلبيّ.

ويقول أيضاً:

كُسيتُ ولم أملك سواداً وتحته
قميصٌ من القوهيّ بيضٌ بنائقُه(60)
وما ضرّ أثوابي سوادي وإنّني
لكالمسكِ لا يسلو عن المسك ذائقُه(61)

فإذا كان الناس يتمتّعون بالبياض الخارجيّ فإنّه يتمتّع بالبياض الداخليّ. ويرى أن البياض الداخليّ أهمّ من البياض الخارجيّ.

ولكي يقرّب فكرته إلى الآخرين فإنّه يضرب مثالاً يبيّن لهم ذلك؛ فالمسك أحوى، ولكنّه ينشر رائحة عطرة زكيّة تستهوي الآخرين، فالعبرة من المسك ليست في اللون، وإنّما بما ينشره من رائحة زكيّة. ولو كانت القضيّة في اللون لما استهوى الآخرين، بل نفروا منه.

لقد استخدم السواد مرّتين، والمسك مرّتين أيضاً، كما لجأ إلى أسلوب التضادّ بين السواد والبياض.

ولو أنّ الشاعر لا يُحسّ بهذه الغربة؛ لَما ذكر ما ينقصه في غير ما موضع؛ ليحقّق نوعاً من التوازن والانسجام مع الآخرين؛ للتخفيف من غربته هذه.

إنّ عقدة النقص الّتي شعر بها نُصيب والّتي أشعره بها مجتمعه حاول أن ينقضها بالحجج والبراهين والأدلّة مستخدماً كلّ ما بوسعه الإتيان به؛ للتخفيف من عقدة النقص هذه الّتي هي في الحقيقة غربة تنغّص على

صاحبها حياته، وتجعله في حالة نفسيّة غير مستقرّة.

ولو أنّ مجتمعه لم يكن يُشعره بذلك لَما كَثُرت هذه الأشعار الّتي يدافع من خلالها عن سواده، ولما كَثُرت هذه الكلمات الّتي ذكر فيها السواد وما اشتُقّ منه وما رادفه وما دلّ عليه وما تضادّ معه.

وهذا جدول إحصائيّ بألفاظ السواد ومشتقّاته، ومرادفاته، وما دلّ عليه، وما تَضادَّ معه:

السواد ومشتقّاته	مرّات الورود	مرادفات السواد	مرّات الورود	ما دلّ عليه	مرّات الورود	ما تضادّ معه	مرّات الورود
سواد	5	حالكاً	2	المسك	3	بياض	1
سوادي	1	أحوى	1			أبيض	1
أسود	1					بيض	1

فقد بلغ عدد مرّات الورود (16) ستّ عشرة مرّة، في (14) أربعة عشر بيتاً، فيكون معدّل ورود هذه الكلمات في كلّ بيت أكثر من كلمة؛ وهذا أمر ليس اعتباطاً، وإنّما هو أمر يشغل باله ويؤرّقه.

وإذا ما جمعنا عدد مرّات الورود في الجدولين معاً، فيكون المجموع/102/مئة ومرّتين، في/50/خمسين بيتاً، فيكون معدّل ورود هذه الكلمات أكثر من كلمتين في كلّ بيت؛ وهذا أمر له دلالاته الواضحة على حالة الحزن والغربة؛ من خلال معدّل ورود هذه الكلمات المرتفع واللافت للنظر في الأبيات.

نتائج البحث:

بعد هذه الدراسة التطبيقيّة والإحصائيّة على بعض أشعار نُصيب بن رباح، نستطيع تسجيل النتائج الآتية:

1- إنّ جانب وصف الحمام في خمائله بهذه الطريقة الّتي ظهر فيها، كان أفضل مخرج للشاعر لإسقاط حالته الّتي هو فيها على هذا الطائر.

2 - إنّ ذكْر الشاعر للحمام بهذه الكثرة، دليل على طبيعته الأليفة والمحبّة للسلام، والبعيدة عن العداوة والبغضاء؛ يؤكّد ذلك أيضاً بُعْده عن الهجاء؛ فلم يُذكَر له في أشعاره بيتٌ واحدٌ في الهجاء، فقد خلا ديوانه من هذا الغرض.

3 -إنّ ذهاب نُصيب إلى الخمائل والدوحات، وانفراده بعيداً عن الناس؛ دلالة على أنّ شاعرنا كان ذا طبيعة رومانسيّة؛ لجأ إلى الطبيعة؛ لتحقّق له قدراً من التوازن والانسجام مع نفسه، وتخفّف عنه آلام حزنه وغربته.

4- إنّ ظهور ألفاظ البكاء وما يدور حولها، وكذلك السواد وما يدور حولها أيضاً، يدلّ على حزن عميق، وغربة واضحة.

5- ظهرت عقدة الشاعر من لونه، من خلال تلك الأشعار الّتي دافع فيها عن سواده، والّتي حاول أن يخفّف فيها من عقدته، من خلال الحجج والبراهين الّتي قدّمها، ومن خلال الكلمات الّتي استخدمها، من مثل (البياض والعقل والحياء) وغيرها.

6 -من أكثر الأدلّة على معاناة الشاعر، هي أنّ معدّل ورود الكلمات الدالّة على الحزن والغربة في الأشعار الّتي حملت ذلك، كانت أكثر من كلمتين في البيت الواحد، وهي نسبة عالية، تؤكّد ما ذهبنا

إليه من وجود الحزن والغربة في شعر نُصيب بن رباح.

مكتبة البحث

- إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ياقوت الحمويّ، مصر، مكتبة عيسى البابيّ الحلبيّ وشركاه.
- أساليب التكرار في ديوان «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا» لمحمود درويش(مقاربة أسلوبيّة)، رسالة ماجستير، إعداد عبد القادر زروقي، الجزائر، باتنة، جامعة الحاج لخضر، كلّيّة الآداب واللغات، 1432 -1433ه، 2011 - 2012م.
- الأعلام، خير الدين الزركليّ، بيروت، دار العلم للملايين، 1999 م، ط 14.
- الأغاني، أبو فرج الأصفهاني، القاهرة، دار الكتب المصريّة، 1928 م.
- تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد مرتضى الزبيديّ، مصر، المطبعة الخيريّة، 1306 هـ.
- التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابّي «دراسة أسلوبيّة إحصائيّة»، د. أحمد علي محمّد، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 26، العدد الأوّل+ الثاني، 2010م.
- حياة الحيوان الكبرى، كمال الدين الدميريّ، القاهرة، مطبعة المعاهد.
- الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مصر، مصطفى البابيّ الحلبيّ وأولاده.
- ديوان سُحيم عبد بني الحسحاس، تحقيق عبد العزيز الميمنيّ، القاهرة، دار الكتب المصريّة، 1950 م.
- سمط اللآلي، أبو عبيد البكريّ الأوَنَبيّ، تحقيق عبد العزيز الميمنيّ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1936 م.
- شروح سقط الزند، لجنة إحياء آثار أبي العلاء المعرّيّ، القاهرة، دار الكتب المصريّة، 1945 م.
- شعر نُصيب بن رباح، د. داود سلّوم، بغداد، مطبعة الإرشاد، 1967 م.
- طبقات فحول الشعراء، ابن سلاّم الجمحيّ، مصر، دار المعارف.
- لسان العرب، ابن منظور، مصر، المطبعة الميريّة، 1307 هـ.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطيّ، مصر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه.
- مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريّا، مصر، مطبعة مصطفى البابيّ الحلبيّ وأولاده، 1969 م.
- نظريّة الحقول الدلاليّة، عمّار شلواي، جامعة محمّد خيضر بسكرة، مجلّة العلوم الإنسانيّة، العدد الثاني.

الهوامش

(1) الأعلام 31/8، 32.

(2) الأغـــــاني 325/1 – 328، 330، 333، 334، وإرشاد الأريب 228/19 - 230.

(3) الأغاني 331،332/1.

(4) الأغاني 324/1، وإرشاد الأريب 228/19.

(5) قرية بين مكّة والمدينة.

(6) الأغـاني 324/1، 341، وإرشـاد الأريـب 228/19.

(7) انظر: شعر نُصيب بن رباح 59، 93، 118، 127، 131، 136.

(8) الأغاني 302/1.

(9) المزهر 457/2.

(10) سمط اللآلي 291/1.

(11) طبقات فحول الشعراء 348.

(12) الصـادر عـن دار الإرشـاد ببغـداد، سـنة 1967م.

(13) بالإضافة إلى أمور ثانويّة أخرى سنتناولها ضمن هذين العنوانين الرئيسين، ولكنّنا لا نستطيع فصلها حتّى لا تتكرّر الأبيات، وتتشتّت الأفكار، في أثناء المعالجة والمناقشة.

(14) ما كان في معناه اللغويّ دلالةٌ على حزن، عددْتُه من المرادفات.

(15) شـعر نُصـيب 113. أُعْولـه: أرفـع صـوتي بالبكاء عليه.

(16) شعر نُصيب 139.

(17) شعر نُصيب 95. ذو السدر: موضع بعينه.

(18) شعر نُصيب 128. أشعث داثر: الوتد. سُفع: سود.

(19) لسان العرب، مادّة شجا.

(20) شعر نُصيب 111.

(21) التبل: سقم الحبّ.

(22) شعر نُصيب 115.

(23) لسان العرب، مادّة عول.

(24) شعر نُصيب 66، والأغاني 351/1.

(25) لسان العرب، مادّة نوح.

(26) لسان العرب، مادّة ضرب.

(27) الأثل: نوع من الشجر.

(28) شعر نُصيب 85.

(29) لسان العرب، مادّة هتف.

(30) لسان العرب، مادّة طرب.

(31) لسان العرب، مادّة غنا.

(32) لسان العرب، مادّة رنن.

(33) شعر نُصيب 128.

(34) لسان العرب، مادّة روع.

(35) شعر نُصيب 116.

(36) رأدة الأفنان: طريّة الأغصان.

(37) شعر نُصيب 119.

(38) شعر نُصيب 106.

(39) يتغيّف: يتمايل.

(40) شعر نُصيب 106، وتاج العروس، مادّة هتف 272/6، ولسان العرب 259/11.

(41) لسان العرب، مادّة غيف.

(42) تساجمت إليها: سالت وجرت.

(43) شعر نُصيب 130.

(44) اللوعة: حرقة الحزن والهوى والوجد. انظر: لسان العرب، مادّة لوع. وهي هنا حرقة الحزن؛ لِمناسبة المقام من استخدام الألفاظ الدالّة على ذلك في البيت نفسه (أموت، مبكاها، أسى، شجوه).

(45) شعر نُصيب 124، والحيوان 206/3.

(46) الهديل: فرخ كان على عهد نوح عليه الصلاة والسلام، فصاده جارح من الطير، فليس من حمامة إلاّ وتبكي عليه إلى يوم القيامة. انظر: حياة الحيوان الكبرى 382/2. تُبّع: ملك قديم من ملوك حمْير.

(47) شعر نُصيب 102، ومقاييس اللغة 492/1، وشروح سقط الزند 980/3، 982، وحياة الحيوان الكبرى 382/2.

(48) لسان العرب، مادّة فجع.

(49) سنتعرّض إلى هذا الجانب بالتفصيل بعد قليل.

(50) أساليب التكرار في ديوان« سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا» لمحمود درويش(مقاربة أسلوبيّة) 99.

(51) نظريّة الحقول الدلاليّة 6.

(52) التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابّي «دراسة أسلوبيّة إحصائيّة» 49.

(53) شعر نُصيب 57.

(54) لسان العرب، مادّة حلك.

(55) شعر نُصيب 58، وإرشاد الأريب 233/19.

(56) لسان العرب، مادّة حوا.

(57) ضرب من الطيب.

(58) شعر نُصيب 71، وديوان سُحيم 54؛ حيث جاء فيه: ويُروى لنُصيب. قال د. داود سلّوم: وهي أقرب إلى نفسيّة نُصيب منها إلى نفسيّة سُحيم. انظر: شعر نُصيب 173.

(59) شعر نُصيب 73، والأغاني 329/1، وإرشاد الأريب 232/19.

(60) القوهيّ: نسبة إلى قوهستان، كورة بين نيسابور وهراة.

(61) شعر نُصيب 110.

أسماء في الذاكرة

علي أحمد العبد الله

وتقنيات السرد في محكي

"قاعة العرش الباردة"

بقلم: محمد أحمد طلب

علي أحمد العبدالله

وتقنيات السرد في محكي "قاعة العرش الباردة"

محمد أحمد طلب

ذات شغب، قام الأديب "سهيل الذيب" بإجراء لقاءٍ صحفي مع الروائي "علي أحمد العبد الله". كانت صحيفة تشرين قد نشرته في حينه، وحالفني الحظ بقراءته.

وكأي لقاء صحفي، عادةً ما تتوقف براعة المحاور ونجاحه على حجم امتلاكه لناصية الحوار التفاعلي، القائم على توالد الأسئلة من بعضها بعضاً. وهذا ما تحقق لـ "سهيل" على كل حال.

يسأل الذيب ضيفه العبد الله. على طريقته التشيخوفية:

ـ لمن تكتب؟!

فيجيب الأخير:

"أكتب عن المهمشين وللمهمشين مع معرفتي بأننا أمة لا تقرأ".

بهذا التوصيف الجميل والمؤلم في آن، شخص الروائي علي العبد الله طبيعة العوالم التي تستهويه أو تستأثر به أثناء ممارسته لفعل الكتابة والإبداع. ضمن هذا السياق، جاء إصدار مجموعة (قاعة العرش الباردة) القصصية لتكون باكورة أعمال العبد الله الإبداعية.

وعلى الرغم من تعدد الهموم الحكائية لنصوص المجموعة، إلا أنها تشترك جميعها في انحيازها العلني إلى الطبقة المهمشة والمسحوقة، وفي معالجتها لقضية وعي الإنسان لوجوده، ذلك الوعي الذي لن يتأتى له سوى بالإيثار والألم، والإخلاص لكل ما هو جميل ونبيل. وهذا ما أظهره العبد الله حقيقةً في متن نصوصه، حين اشتغل على تجسيد ذلك الوعي ببراعةٍ فائقة، من خلال رصده لمكابدة أبطاله لنوعين من الصراع الأول: "حياتي" يجاهد في سبيل حصولهم على لقمة الخبز، والثاني: "روحي" يصور حالة إحساسهم الفادح بالاغتراب والعزلة التي تصل بهم في بعض المطارح لحالة من الـ "مانية" نتيجة شعورهم الحاد بعقدة النقص عمن حولهم، وأكثر ما تجلت هذه العقدة واضحةً في قصص: "لحد فارغ"، "قاعة العرش الباردة"، "نصف ديك"، ولتكون نصوص المجموعة بالعموم معبرةً خير تعبير إلى ما ذهب إليه "أوكونور" حينما عرف القصة القصيرة بأنها (الوعي الحاد باستيحاش الإنسان).

وللتدليل على ذلك، لعله من المهم برأيي الإشارة إلى أمرين: الأول: عنوان المجموعة (قاعة العرش الباردة) بوصفه العلامة اللغوية الأولى والعتبة النصية الأشمل للنصوص كافة بما تتضمنها من مقولات، فعلى مستوى العنونة نلاحظ علاقة الصفة بالموصوف، وما نتج عن هذه العلاقة من تخصيص وانزياح دلالي حمل طابع المفارقة الذكية من لدن الكاتب، إذ كيف يصح أن تكون (قاعة العرش) وهي معادل موضوعي للمكان "الأُبهة". وفي الوقت نفسه تأتي مقترنةً بمفردة (الباردة) بما تعنيه هذه الصفة من إيحاء على الوحدة والعزلة. أما الإشارة الثانية: فتتمثل بـ (لوحة الغلاف) التي جاءت لتعزز ما ذهب إليه العنوان من حيث تصويرها لحالة الاستيحاش التي تشعر بها شخصيات "علي العبد الله" بفعل الواقع الغاشم الذي تدور في فلكه.

وقد تم بلورة ذلك، بعد أن وقع اختيار الكاتب في تواطؤ مع الناشر. وحسناً فعل. على لوحة كولاج من أعمال الفنانين العالميين "بابلو بيكاسو وسلفادور دالي" التي حوت رسماً لـ /رجل وامرأة/ على هيئة متقابلة، مع ملاحظة إغفال الفنان لرسم الفم عند المرأة، في إشارة منه ربما للتدليل على حالة العجز القسري عن البوح والتعبير عما يدور بخلدها ويختلج بمشاعرها، والاكتفاء بحالة الانصياع التام فيما يخصها، وهذا ما دل عليه شكل الأذن التي توسطت الوجه بحجمٍ كبير، وكذلك شكل العين النافرة في إشارة منه أيضاً إلى حالة الاندهاش فقط، كردة فعلٍ سلبية. وما ينطبق على المرأة ينطبق على الرجل تماماً، وهذا ما عكسه الرسم من خلال الظل المشترك. لتلك القطبية. الظاهر في خلفية اللوحة الذي جاء على شكل رجلٍ مغفل الهيئة والملامح في تعبير بليغ للاشتراك في حالة العجز لدى الطرفين.

والعبد الله في مجموعته تلك، قد لا يذهب بعيداً عما ائتلف عليه معظم القاصين في بواكير أعمالهم من حيث حفاوتها عادةً بشكل (القص الذاتي) على حساب (القص الموضوعي).

فمن بين ستة عشر نصاً قصصياً ضمتها المجموعة نجد هناك ثلاثة عشر نصاً ينضوي تحت ما يسمى بالقص الذاتي الذي ارتهن في خطابه إلى ضمير المتكلم، وقد جاءت تحت عناوين: "قاعة العرش الباردة، مشاكسة، سقطة دماغية، رصاصة، لحد فارغ، نصف ديك، المفتاح، صهيل الجواد الأخير، تحت الجسر، الجدار، قيد عقاري" وجميع الرواة في هذه النصوص كانوا شخصيات رئيسة صانعة للحدث ومشاركة فيه، بمعنى أن معظم نصوص تلك المجموعة تندرج تحت خانة ما يسميه "جيرار جينيت" بـ "الحكاية الحضورية" والتي دائماً ما يكون الراوي فيها مساوياً للشخصية الحكائية معرفةً. أو ما اصطلح عليه الفرنسي "بويون" تسمية "الرؤية مع".

ومهما يكن صحيحاً القول بأن هذا الأسلوب من السرد هو ذو رداءٍ سرديٍ فضفاض يمنح الكاتب حريةً واسعةً في السرد للإسراف بالبوح، لكنه يبقى قريباً من نمط السيرة الذاتية التي يكون طابع "التسجيلية" فيه هو الأسلوب المهيمن في السرد، الأمر الذي من شأنه حصر فعاليات القص في حقلٍ فني مستقيم الدلالة مقارنةً بالقص الموضوعي التي تكون تقنية السرد فيه من حيث ترتيب الأحداث هي أعلى، لأن المجال التخييلي فيها أوسع. وهذا ما دفع القاص للانتباه ربما، حينما وجد نفسه في هذا الأسلوب من السرد. وهذا شأن غالبية نصوص مجموعته. فلجأ إلى استثمار غير تقنية في بناء نصوصه مثل: "الحذف والتكرار والاستراحة والحلم" وغيرها من التقنيات التي تشير إلى وعي "العبد اللّه". بخصائص هذا الجنس السردي وتمكنه من أدواته، مع ملاحظتي لاستثماره لتقنيتي الترميز والتورية التي أظهر فيهما القاص براعةً ملحوظة، كما في قصتي "مشاكسة" و"نصف ديك". فالمُشاكسة التي أتت بصيغة اسم الفاعل ما هي إلا معادل فني "للفكرة" التي كان يلاحقها السارد بصفته مبدعاً في هذه القصة، ونصف الديك هو كناية عن سارد القصة الذي كان عاجزاً عن إنجاب الأولاد الذكور. مع تسجيلي بالمقابل على إغفال نصوصه لتقنيةٍ قصصية على غاية في الأهمية، ألا وهي تقنية التقطيع والتي عادةً ما تمنح النص السردي ثراءً فنياً من خلال اللعب على فيزيائية الزمن التي تكسر رتابة السرد، تلك الرتابة التي غالباً ما تترك لدى المتلقي شعوراً بالنفور والملل. طبعاً ما خلا قصة (حدث في أسبوع) التي اعتمد فيها القاص العناوين الفرعية التالية: "السبت، الأحد، الإثنين... الخ" فجاءت بذلك على شكل متتاليةٍ زمنية بالمعنى الرياضي، وللتدليل على ذلك اقتبس المقطع الأخير الذي جاء تحت عنوان "الخميس" بشكل كامل:

(الخميس: طائرة تحلق معه ليصلي يوم الجمعة بصحبة أبناءه، ويكون السبت السعيد) بمعنى أن هذه التقنية لم تحقق لديه أي مفارقاتٍ سردية، وافتقرت لسمتي الاستباق والاسترجاع في هذه القصة.

أما بالنسبة للنصوص الثلاثة المتبقية من المجموعة، والتي أتت تحت عناوين: "ذنب الثور" "حديقة الريحان" "حدث في أسبوع" فإنها اتخذت شكل القص الموضوعي، حيث وجدنا أن ضمير الغائب هو من نهض بصوغ محكيات هذه النصوص التي جاءت مشغولة بسرد غير متجانس مع المسرود، بمعنى أن الرواة في النصوص الثلاثة لم يكونوا مشاركين بالأحداث، أي أنهم تبنوا حقل "الرؤية من الخلف" وهذا ما جعلهم رواة كليو العلم، مفتونون بقراءة سرائر الشخوص، ومولعون بالوصف أحياناً. كما في قصة "حديقة الريحان" التي جاء القص في معظمها مقتصراً على أوصاف الحديقة والشخوص. مثال ذلك: "حديقة الريحان كانت مرجاً أخضر يوزع عطره على القرية، ويطرق أبوابها ونوافذها صباح مساء، يتسلل من بين ثنايا جدرانها العتيقة وينام تحت كل حجر، حديقة الريحان كانت حديقة القرية كلها"". وهذا ما

أسهم في مد زمن الخطاب على حساب زمن الحكاية، وأفقد سيرورة السرد، الحيوية المطلوبة في نص لم يتجاوز الثلاث صفحات.

وعلى الرغم من اقتصار فعاليات الخطاب على ضميري: المتكلم والغائب، إلا أن "العبد الله" بشكل عام استطاع أن يتحرر من غواية الإنشاء، حين أعطى لأبطاله فرصة التعبير عن أنفسهم بكل حرية وإخلاص، الأمر الذي منح لغة القص مصداقيةً أكبر، وتعدداً لسانياً، فجاء منطوق القول وفياً ومنسجماً مع المستوى الثقافي والطبقي لشخوص القصص. مثال ذلك ما دار من حوار بين إحدى الفتيات وبعض الأشقياء الذين حاولوا الاعتداء على درويش حارتها "عبد الصبور" الملقب بحنفية في القصة التي تحمل اسمه، تقول الفتاة: "عيب عليكم عبد الصبور ظفره فيكم" فبردّ أحدهم: "حنفية صار عبد الصبور. رح يضل حنفية حتى تنقطع المية". أما إذا ما أردنا تصنيف هذه النصوص من حيث صيغة السرد طبقاً لطريقة أفلاطون في جمهوريته، فسنلاحظ تموضع أغلبها تحت راية (حكايات الأفعال) على حساب (حكايات الأقوال) وحتى أن القصص التي تندرج تحت التصنيف الثاني، فقد أتى الملفوظ في واحدةٍ منها حسب تصنيف "جينيت" على شكل خطاب منقول بأسلوب غير مباشر، أو ما يعرف بالنقل الغير حرفي للحكي، كما جاء في قصة "رصاصة": "نهرني بقوة مهدداً بأنه سوف يفضحني ويتهمني بمواعدة جارتنا المطلقة منذ سنوات". وهذا برأي ما أكسب النصوص كافة تكثيفاً سردياً من خلال حذف فضول الكلام ونوافله كالأوصاف الزائدة والحوافز الحرة.

ختاماً يمكن القول وبكل وجع: لقد خسرت الساحة الأدبية باستشهاد الروائي "علي أحمد العبد الله" على أيدي الجماعات الظلامية، صوتاً آسراً لا يشبه إلا نفسه، وقلماً صادقاً تمكن من إيصال صريره العفوي، ومزموره العذب منذ الأحرف الأولى في سفر تكوينه، فإليك "علي" ألف قُبلةٍ ودعاء.

الشعر

1 ـ أحببتك يا شام . . . . . منصـــور الحـــاتم

2 ـ السيدة . . . . . شـــيخة المطـــيري

3 ـ لا تفتحي شراعي للريح . . . . . زهـــير حســـن

4 ـ إلى بدوي الجبل . . . . . مجيـــب السوســـي

5 ـ شباك موسيقي بعيد . . . . . طالـــب همـــاش

6 ـ دع الأفق يتكلم . . . . . رولا عبـــد الحميـــد

7 ـ هذا الليل في جسدي . . . . . محمـــد رجـــب رجـــب

8 ـ بوركتم يا نسور قاسيون . . . . . ربـــى حـــديفي

أحببتك يا شام

منصور الحاتم*

أحببتُ فيكِ سمارَ اللونِ يا ألقُ ... أحببتُ ليلاً من الإصباحِ ينعتقُ

أحببتُهُ إذْ غدا عن وجهها خفراً ... بانتْ طلاوةُ ذاكَ الوجهِ يا شفقُ

وذبتُ عشقاً إلى الدربِ الذي سلكتْ ... يمّمتُ شطراً إليكِ والسَّنا أُفُقُ

إنّي هممْتُ بها حبّاً ورائحةً ... إنَّ الأديمَ عن الأطيافِ ينفتقُ

سافرتُ فيكِ كسفرِ العاشقينَ بهم ... وجدٌ وشوقٌ وأوهامٌ لها عبقُ

يا راكبينَ عتاقَ الخيلِ مسرجةً ... نحوَ المنازلِ أنّى داهمَ الغسقُ

إنّا وصلنا إليكِ بعدَ مفوزةٍ ... مدّي يديكِ وها قدْ مسَّنا الأرقُ

جئناكِ شوقاً كحلمٍ ضمَّهُ أملٌ ... ينسابُ بينَ شعابِ الروحِ يندفقُ

يا قبَّةَ المجدِ أنتِ خيرَ سوسنةٌ ... منَ الأريجِ عليها طيفُهُ اليققُ

---

* شاعر من سورية.

هيـا خـذيني علـى صـدرٍ أهـيمُ بـهِ حنـــواً يعيـــد إلـــيَّ الحُلـــمَ ينبثـــقُ

يا صفحةً من صفحاتِ المجدِ ناصعةً كـــلُّ النجـــوم مصـــابيحٌ بهـــا نـــزقُ

لا لَـنْ يغيـب طريـقُ المجـدِ مـن دمِنـا نمضـيهِ حتّـى يغيـب الفيلـقُ الحَمِـقُ

أمّـــي العروبـــةُ شـــامٌ زانَ جبهتَهـــا هـذا الضـياءُ وهـذا الشـعبُ والرَّمـقُ

يـا شـامُ إنَّـا بنُـوك منـذُ مطلعِهـا تحنـــو إليـــكِ كســـيفٍ غِمْـــدُه رَهِـــقُ

السيدة

شيخة المطيري*

جاؤوا..

نعم وبكل ما أوتوا من البحر البعيد وموجه..

جاؤوا.. تدلهم السحابة بيتنا..

يا وقع أقدام النهاية.. لم يزل في العمر عمر كي نعود..

ونحب ثانية.. قد اكتمل الجليد

القلب.. من هذا الوريد..

نبض يمد غناءه شوقاً إلى ذاك الوريد..

قل للسحابة.. ثمة امرأة هناك..

في شرفة البيت الوحيد..

في هدأة العمر الوحيد..

في شارع التسعين..

تغزل ما تبقى من يديها ثم تنشر فوق حبل الحلم منديلاً

* شاعرة من الإمارات.

وتجهش بالمطر..

مطر مطر

وتشم رمل القبر يا سيابها..

ما العمر دونك؟

ما الحياة؟

الحب؟

يا وجه المطر

"جاء البريد.. جاء البريد"

قال الذي ظن الرسائل سوف تسعدها

وماذا تفعل امرأة ـ وقد سئمت تكاليف الحياة ـ

بما تكاثف من ورق؟

أرق أرق

وجوى يزيد.. ولا أنيس هنا سوى بعض القلق..

ويداي.. أقصد ما تبقى من يديها

قد مددتهما لأمسح دمعنا

وإذا بصوت في الطريق يقول لي

يا سيدة

اللمس ممنوع لهذي اللوحة انتبهي

وأنت عزيزتي

لم تدفعي ثمن الدخول

لا تفتحي شراعي للريح

زهير حسن*

ـ جهاراً أبثُّ شوقي

ليكتنف ذاك الهديل . .

ـ ورد الأسيجة هائمٌ على الدروب

يتفتح عند الشروق ويذوي

متى حطَّ الغروب

وأنا لا أنفكُّ أجادل ليلي

لأنزع لؤلؤاً من ثغرك

يضيء قلبي وقت الظلام . .

ـ ليالي الأنس وارفةٌ بالغوى

أصابعك الحيرى كالقناديل

كلما لامست وجهي أضاءته

* شاعر من سوريا.

واشتعل الحريق . .

ـ ياااأيها العمر الراحل

كومضة بوحٍ

دع شراعي في هدأة الريح

فما رشفت من رحيق الحياة

غير مــرّ

ويوم تحلو الأزاهير

يعصف بي ريحك المجنون . .

ـ أنتِ ، أيتها اليمامة الحالمة

غصنك على كتفي

وبين ضلوعي المقيل

وذا الخريف يداهمنا

يقضم بالبرد أردان السمر

فتعالي نسترق من سجوفه ومضةً

من قمرٍ يهم بالغروب

نحيك لقلبينا قفصاً من غمام

ونرتقي

علّنا نطفئ في دمنا

ذاك الاحتراق . . .

إلى بدوي الجبل

مجيب السوسي*

أفــقْ.. مــا زال فــي عينيــكَ خمــرُ ... وَوَقْـدي فــي الضــلوع لظــىً.. وقهــرُ
أنــا لــولا شــرابُهما صــحارى ... فــلا عنــبٌ ــ بســاحاتي ــ وعَصْــرُ
ومــا اســتغنيت يومــاً عــن ســحاب ... همــى، واخضــرّ فــي رئتــيَّ جَمْــرُ
أفــق.. فرُبــاكَ جنّــاتٌ رأتْهــا ... ســماواتٌ تشــهَّتها، وسِــحْرُ
تظــل الأبجديــة منــك خجلــى ... فعــن نهــديْ مفاتنهــا تُســِرُّ
علــى بــاب الحــروف أقمــتُ عرشــاً ... علــى كرســيّهِ نهــيٌ وأمــرُ
وذا نبــأٍ "تقــولُ عكــاظُ حُلمــاً" ... رأتــك بســاحها، والوقــتُ شِــعرُ
بُــراقَ بلاغــةٍ يعلــوه طيــفٌ ... نبوَّتُــهُ عُــذوباتٌ، وخَفْــرُ
فــأومضَ شــوقَها، وتلــتْ خشــوعاً ... قصــائدَ مــن بــداوتها الأغــرُّ
يســابقه الجمــوحُ وحــين يكبــو ... تظــن ســيوفَ أحرفــه تَكِــرُّ
فــلا نزلــتْ علــى أرض.. وحتــى ... إذا نزلــتْ.. نــدىً يهفــو وزهْــرُ
هنــا فــيءٌ يجمّــع كــل ظبــي ... وتحــت ظلالــه الغــدقات نهــرُ
مَدِيــدَ الفــوح.. راح النحــل يجنــي ... وغَــرَّدَ فــوقَ مــيْس الغصــن طيــرُ
أفــق.. تجــد القــلاعَ طلــولَ قــومٍ ... هُلــوعٌ فــوق جبهتهــا وذعْــرُ
وألــفَ عشــيرة، وأميــرَ ربْــع ... يحــارُ بضــعفهم عــيشٌ وصــبْرُ
تــئن الضــاد تحــت ســياط أهــلٍ ... لهــا، وينــوس فــي الطرقــات شِــعر
وتأتــأتِ الحــروفُ، فــلا بريــقٌ ... بعينيهــا.. ولا ثــوبٌ وعِطــرُ
ولا أمــواهُ تغســل نــار حقــدٍ ... تغــورُ الأبجديــةُ أم تفِــرُّ؟
أيــا بــدويُّ يُرمِــدنا غبــارٌ ... ويكوينــا ــ مــن الرمضــاء ــ حَــرُّ
وننــزف فــي فنــاء الــدار قهْــراً ... صــهيلُ دمائنــا قَتــلٌ ونحْــرُ!!

* شاعر من سوريا.

لنـــا خيـــلٌ مـــن الأخشـــاب عُقـــمٌ ... وإســـرائيلُ فـــي دمنـــا تَمُـــرُّ
نقـــول لنفطنـــا العربـــي مهـــلا ... فـــيغمض مقلتيـــه... ويســـتمرُّ
لمـــاذا نحـــن نوجـــعُ فيـــك قلبـــاً ... وقـــد صِـــرْنا نُعـــادُ ونُســـتَجرُّ؟
أنـــتَّهمُ الزمـــانَ؟ وذي شـــموسٌ ... لهـــا إشـــراقُها.. والـــدهرُ دهـــرُ
ونفـــسُ بحارنـــا الزرقـــاء لكـــنْ ... مســـالكها ـــ لمغتصـــبٍ ـــ مَمَـــرُّ
نقـــولَ لـــكَ الحقيقـــة: قـــد نســـينا ... عروبَتنـــا، وساســـتُنا تَعَـــرّوا
جَمعْنـــا الـــرومَ حـــول دمشـــقَ حتـــى ... أحـــاق بســـيفها العربـــي شـــرُّ
وهـــمْ أعمامُهـــا القُربـــى، وتـــدري ... ذوي القربـــى بظلمهـــمُ أمـــرُّ
أتســـخر مـــن عتـــاد القـــوم؟ إنّـــا ... وسِـــعْنا الأرض والأعـــدادُ... كُثـــرُ
ولكنـــا نعـــيش علـــى انحنـــاءٍ ... كـــأن الظـــن فيـــه غِـــوىً وكِبـــرُ
ويـــا بـــدويّ.. أيـــن رحيـــق بحـــري ... وأيـــن المجـــد كاســـاتٌ وفخـــرُ
وهـــارون الرشـــيد ـــ يحـــجُّ عامـــاً ... وعامـــاً فـــي فجـــاج الأرض نصـــرُ
كـــأن عروبتـــي الخضـــراء باتـــت ... يباســـاً، وانقضـــى مَـــدٌّ.. وجـــزْرُ
هنـــا.. وهنـــاك أشـــتاتٌ ونـــزفٌ ... يُرحّلنـــا عـــن الأوطـــان غَـــدرُ
أفـــقْ.. لغـــة البيـــان بلـــون عصْـــفٍ ... أيعـــدلُ عصـــفها المـــأكولَ تبـــرُ؟
نقـــولُ الشـــعر فـــي الظلمـــاء حتـــى ... كـــأن الشـــعر فـــي الطرقـــات وِزْرُ
يطلســـم مقلتيـــه وحـــين يمشـــي ... علـــى عكـــازهِ يُؤويـــه جُحْـــرُ
ولـــو عـــادت قـــريش لأنكرتنـــا ... وتحلـــفُ أنْ أصَـــاب الشِـــعرَ خِـــذْرُ!!

***

وماضـــينا تناســـيناهُ قسْـــراً ... فـــلا ذي قـــارٍ تغنينـــا وبـــدرُ
لنـــا فـــي كـــل جائحـــةٍ نصـــيبُ ... ولـــو صـــرختْ بنـــا خُـــنْسٌ.. نخـــرُّ
فـــلا أحـــداً نخيـــفُ.. وكـــلُّ ضـــعْفٍ ... بعالمنـــا عليـــه يُقـــامُ جَـــوْرُ
يشـــمُّ الـــذئب رائحـــة المواشـــي ... ولا نفـــع الرعـــاةُ ولا أضـــرّوا
فيـــا بـــدويُّ هـــل للأمـــر حـــلٌّ؟ ... ألـــيس لـــديك للأحيـــاء عُـــذرُ؟

شبّاك موسيقى بعيد

طالب هماش*

يا ليتني شبّاكُ موسيقى

يسافرُ خلفَ أحزانِ البعيدْ!

يا ليتني قنديلُ ياقوتٍ

على شبّاكِ سهرتها الوحيدْ!

لأقولَ للبنتِ الوحيدةِ

حينَ تهدأُ هدهداتُ الليلِ

عن شجني

ويحملني جناحُ الريحِ من طللٍ

إلى طللٍ

كإنشادٍ فراقيٍّ طويلْ ..

* شاعر من سوريا.

كوني قرنفلةَ الخريفِ
وزهرِهِ الذاوي
ليرجعَ عندليبُ الدمعِ
من حزنِ البعيداتِ
اللواتي ينتظرنَ مرورَ أيّامِ الرحيلْ!

كوني حفيفاً هادئاً كالريحِ
في شجرِ القرى الغافي
لأسمعَ كالغريبِ ترقرقَ الآهاتِ
في ناي الهديلْ !
كوني غديراً للأغاني
كي يصيرَ العشقُ غيتاراً قتيلْ!

وتقولُ لي البنتُ الوحيدةُ
ليتني شبّابةٌ مجروحةُ النبراتِ
تعبرُ كلَّ ريحٍ حقلَ وحشتكَ الوحيدْ!

ياليتني شبّاكُ موسيقى
يسافرُ خلفَ موّالِ البعيدْ!

لو أستطيعُ عزفتُ في الطرقاتِ
موسيقى المسافرِ
كلّما عبرَ الطريقَ مسافرانْ ..

ولو الطريقُ اليومَ يوصلُ عابريهِ
إلى الغيابِ
لضمَّ قلبي طفلَ قلبكِ كالغريبِ
وسارَ قلبانا على دربِ الغروبِ
كما يهاجرُ راهبانْ .

لو كنتُ أعرفُ
أنَّ عمركِ راحلٌ كالغيمِ
ما اخترتُ الرحيلَ
ولا مشيتُ اليومَ منسيّاً

على شطآنِ هذا البحرِ

أسألهُ الأمانْ!

أو كانتِ الأشجارُ تذكرُ زارعيها

عدتُ فلاّحاً نحيلاً في حقولِ الليلِ

أزرعُ حسرتي في كلِّ آنْ!

لكنَّ أيّامي وداعٌ ضائعٌ

ورسائلي ضاعتْ تباعاً في جواريرِ البريدْ!

يا ليتَ ليْ كالريحِ مفتاحاً

لأفتحَ راحلاً

بوّابةَ البحرِ البعيدْ!

أأظلُّ أدشرُ في الدروبِ

ولا أرى خلفَ الرواحلِ

غيرَ أبوابٍ مشرعةٍ على الفقدانِ

تهجرها القرى ؟

أأظلُّ أملأُ بالدموعِ محابري

وأخطُّ في ورقِ الضياعِ

قصائدَ الهجرانِ

لا المعنى يُباعُ ولا القوافي تُشترى؟

أأظلُّ أنبشُ في ترابِ الصيفِ

بحثاً عن كلامٍ متعبٍ

أخفيهِ في كتبي

وأودعُ في الشتاءِ جميعَ أقلامي الثرى ؟

أأظلُّ أنصتُ للرياحِ ورجعها

في الحورِ إذ ترثي الأُلى ضاعوا

وأرجعُ كالغريبِ إلى دياري

القهقرى ؟

أأظلُّ أنتظرُ الرحيلَ

وحينَ تبدأُ آخرُ العرباتِ رحلتها

يطولُ وقوفيَ الرعويُّ

في أطلالِ ماضيَّ السعيدْ ؟

وتشدّني البنتُ الوحيدةُ
كي أفكّرَ من جديدْ ؟

ياليتنا طيرانِ بريَّانِ
يندفعانِ بالتحليقِ في حلمٍ سعيدْ!

يا ليتنا ماءٌ يسيلُ على الحصى الصافي
نقيّاً ..(أزرقاً) .. مترقرقاً
بينَ الجداولِ والحفافي
ليتنا سهلٌ وينبوعٌ صباحيٌّ
وموسيقى مموسقةٌ
تُسيّلُ في الغديرِ توائمَ الغيماتِ
والصورَ السعيدةَ في سماءٍ طاهره!

يا ليتنا قمحٌ لتنقرَ قبّراتُ الحقلِ أدمعنا ،
ويلتقطَ القطا قلبي وقلبكِ
مثلَ حبّاتِ النجومِ المسكره!

يا ليتني بَوَّابُ بستانِ الخريفِ
لأسألَ الشجرَ الجريحَ
متى يحينُ مرورُ أسرابِ الغيومِ العابره ؟

ومتى سيرجعُ ذلكَ المطرُ العتيقُ
بدمعهِ المدرارِ
كي تبكي نواعيرُ الغروبِ الدائره ؟

يا ليتني بَوَّابُ أيّامٍ بلا أسماءَ
تؤنسني أواخرَ أمسياتِ الصيفِ
هبّاتُ الرياحِ الداشره!

لا آخرُ الأعشاشِ في الأشجارِ تعرفني
ولا أيلولُ ذو الشجنِ الشريدْ .

يا ليتني شبّاكُ موسيقى
يصفّي الليلَ في كأسٍ بعيدْ!

عُدْ بيْ إلى شجرِ الحواكيرِ العتيقةِ

يا حفيفُ

لكي أربّي صوتيَ المبحوحَ في أعشاشِ قبّرةٍ

إذا جاءَ البكاءْ !

عدْ بي إلى أيلولَ

كي أتأمّلَ الصفصافَ

وَهْوَ يهرهرُ الأوراقَ صفراً

قبلَ أن تصلَ النعوشُ مع الشتاءْ!

عُدْ بي إلى الماضي

لأجلسَ بانتظارِ كهولتي

ووصولِ مركبةِ الوداعِ

يجرُّها فرسُ المساءْ!

عدْ بي إلى عمرٍ تطيرُ شهورُهُ

كالغيمِ مسرعةً

بأجنحةِ الرثاءْ!

عدْ بي إلى ليلِ المواويلِ

الذي نضبتْ بهِ

من كثرةِ الإنشادِ حنجرةُ الغناءْ!

عدْ بي إلى نايٍ فراتيٍّ

تسيلُ دموعُهُ بينَ المرارةِ والبكاءْ!

عدْ بيْ إلى قمرِ الطفولةِ

في المساءاتِ البعيدةِ

كي أقطّرَ خمرةَ الأقمارِ في قدحي السعيدْ!

عدْ بيْ بعيداً في البعيدْ!

لأقولَ للبنتِ الوحيدةِ

حينَ يرتحلُ القطا

لا تُرجعي قلبي إلى قمحِ الطفولةِ

في نهاياتِ الحقولْ!

لا تتركي ريحَ الكمنجاتِ الجريحةَ

تملأُ الأحراشَ

ترجيعاتُهَا ترثي مصيراً ضائعاً
على قَمَرَيْ غروبٍ نائمينِ

وقتَ الكآبةِ في الأفولْ!
كنومِ عصفورٍ على شبّاكِ موسيقى بعيدْ .

عيناكِ عنقودا دموعٍ أزرقانِ
يا ليتنا أغنيّةٌ منسيّةٌ كالشوقِ

وصوتكِ جرسُ السنونو
في ذاكَ البريدْ!

حينَ يسبحُ في السهولْ .

يا ليتنا غيمٌ يسافرُ كالقطاراتِ الحزينةِ

أرخيتِ نهرَ الليلِ مجروحاً
كلّما ابتدأَ المسافرُ من جديدْ!

دع الأفق يتكلم

رولا عبد الحميد*

الجبل يخرّ خاشعاً

والليل يتلوى من الألمْ

والنهار يجلس على العتبة منكسراً

وأنت... اصمتْ

مات أطفالك أمام ناظريك

ودمك مهدورٌ

والسماء الزرقاءُ

ترسم بريشة الضحية عيناً لحمامةْ

تكتب رسالتك

يمحو حروفَها دم مراقْ

يغور في الأرض

تبتلعها جذور الشّجر المسكينة

* شاعرة من سوريا.

ويجري النسغ في الجذوع والأغصان
والسرير صخور تساقطت على الأقاحي

يحمرّ الثمر الحزينْ
والغطاء نصول تدلّت من لعاب الموتْ

تتنهد الغابة مستنكرةً لونها الأحمرْ
تمكّن منك النعاسْ

تئّن من وجع القلب
فهل ستختار المبيت على هذا السريرْ؟

ودمع سال على خدود الأجنّة
أم ستمضي تنقب

شقيُّ هذا اللسان
في عيون الفراش عن ملاذْ

مشتاق للبوح
انظر إلى ذاك الأفقْ

والكلمات سقطت صرعى
خلف البحر والسهل والجبلْ

في ساحة تشاجر فيها الأحبّة
يتأرجح الرّمان

وصفق المارد
وفراش وثير

ونعب الغراب معلِّماً درساً
لا تنظر في راحتيك وإصبعك وحقيبتك

سخر منك يا إنسان
انظر بعيداً حيث اغتسل جوفك بزمزم

وقهقه ملء شفتيه
وانتثرت حبات المطرْ

كاذبة الأحلامْ
انظر هناك واصمتْ

والنوم وهمْ
دع الأفق يتكلّم

هذا الليل في جسدي

محمد رجب رجب*

تآكَـلَ العُمْـرُ، هـذا اللّيـلُ فـي جَسَـدي ... حـوافِرُ الوَجْـد وَشْـيُ الضّـيمِ حَنْظَلُهـا

أُهَيْـدِبُ الوصْـلُ أعـدو ظِـلَّ أُغنيـةٍ ... يـا غيمـةَ الوصْـلِ جُـذَّ اليـومَ جُلْجُلُهـا

أمـدُّ نحـو جُـذورِ الفَجْـر باصـرتي ... أُلَمْلِـمُ العُمْـرَ بالـذّكرى، أُعلّلُهـا

تُلَـوّحُ العتبـاتُ السُّـمْرُ، أسـألها ... أَلا يُـرَدُّ إلـى الأيّـامِ جَـدْوَلُها؟

مـا زِلـتُ خلـفَ جـدارِ الأمـسِ رَسْـمَ فتـىً ... علـى (مُسَـيْطِبَةٍ) قَـدْ ضـلَّ بُلبُلُهـا

ودارةٍ بـأنينِ الوجْـدِ مُسْـهَدَة ... لَـمْ يُطفِـئِ الـدَّهْرُ نجواهـا فَيُرْسِـلُها

يُـدَثّرُ الليـلُ عِرزالـي، فيحمِلُنـي ... إلـى الحكايـا غريـراتٍ نُعَنْـدِلُها

وأسـألُ البـابَ "والسِّـيباطَ" مُكْـتَهِلاً ... و"الوَصْـلَ" و"القَصْـعَ" و"السّـاموكَ" مَحْمَلُهـا

وأسـألُ الجُـزْنَ والتِّنّـورَ عـن طَلَـلٍ ... والنِّيـرَ و"الشَّـرْعَ" والشّـكوى نُزَمِّلُهـا

وثرثـراتِ دجاجـاتٍ علـى شَـغَفٍ ... فيحْـزِمُ الـدّيكُ أمـراً ثـمَّ يَفْعَلُهـا

***

* شاعر من سوريا.

نمـــارقٌ مِـــنْ شَـــتاتِ العُمْـــرِ متّكَـــأٌ ... لوجنـــةِ القلـــبِ، كَـــفُّ الصّـــابِ موئلِهُـــا
تشـــرَّدَ الحُلْـــم فـــي زلـــزالِ خاصـــرتي ... فمـــذبحُ الحُلْـــمِ أيـــامي أُقَلْقِلُهـــا
زوارقُ العـــيشِ فـــي مقـــرورِ لُجَّتِهـــا ... ويُـــبْلِسُ العـــزمُ، لا رجـــوى فأنْزِلُهـــا
ســـيفُ المـــروءةِ مشـــكاةٌ مضـــلّلةٌ ... و"القينقـــاعُ" أمـــا ســـيفٌ يُضـــلّلُها
وشعشـــع المـــوت فـــي غربـــي يمزّقنـــي ... وشـــرقيَ الطفـــلُ مِـــنْ عينيـــه يَسْـــمُلُها
والأوســـطُ الجـــرح لا "أوســـلو" يُضَـــمِّدُهُ ... "بَحْـــرَ الغـــزال" أبِـــالنّيرانِ نغْزِلُهـــا؟
ذيـــلُ القبيلـــةِ مـــا زالـــتْ تُشَـــرّعُهُ ... خنـــاجرُ الإفْـــكِ فـــي أيـــدٍ نُقَبّلُهـــا
نضـــمّخُ العُمْـــرَ بالأوجـــاعِ خانعـــةً ... جَـــمُّ الثّـــوابِ بِقَـــدرِ الآه نُشـــعِلُها
نُجَـــرُّ فـــوقَ حَصَـــى الطُّغيـــانِ لا مِـــزَقٌ ... نـــابُ الطغـــاةِ يـــدارُ اليـــومَ سَلْسَـــلُها
وبيننـــا ألـــفُ عـــرَّابٍ "يُؤَدْلِجُنـــا" ... علـــى الشّـــقاقِ وعـــينُ الغَـــدرِ يَصْـــقُلُها
فأمّـــةٌ فـــي شِـــغارِ الـــذلّ واحـــدةٌ ... وفـــي الطِّعـــانِ شَـــتَاتٌ لا نُبـــدّلها
"اليـــومَ خمـــرٌ، ولا أمـــرٌ بغاديـــةٍ" ... وعَـــبْسُ تَرْكُـــلُ مولاهـــا ويُرْكِلُهـــا
وكـــان يغضَـــبُ "عبـــد الله" مُنهزمـــاً ... واليـــومَ يُســـلِسُ "عَبْـــدُ الله" يُسْـــهِلُها
أواصـــرُ العُـــرب أشـــلاءٌ مُهَرْوِلـــةٌ ... فحـــالُ يَعْـــرُبَ غـــيلانٌ تُزلزلهـــا

***

كفــرتُ بالشّــعْرِ يُزكــي جُــرحَ قــافيتي ... مطــالعُ البيــدِ مثــوى الــرّوع أيّلُهــا

وللطوائــفِ مِرْســاةٌ بشــطِّ دمــي ... جــرفُ الحــدودِ صــليلُ الجُــرحِ كَلْكَلُهــا

يَــدُ المحــيطِ علــى الشّــكوى تُصــافِحُها ... يَــدُ الخلــيج علــى البَلــوى تُــذَلِّلُها

مجــونُ غَــيٍّ ومــيضُ العــرْب سَــكْرَتُهُ ... أتحلِــفُ العُــرْبُ أنْ لــمْ يقْــعُ مَحْفِلُهــا؟

تلــكَ الأســاطيلُ تغفــو فــي مخادِعِنــا ... فــلا مُعِــمٌّ ولا فــي الــدّار مُخْولهــا

نمــورُ (داحــسَ) و(الغبــراءَ) ضــاريةٌ ... وصــاحبُ الشّــأن مــا يَفْتَــأ يُحوقِلُهــا

تلــوَّثَ العُمْــرُ فــي ضوضــاءِ مِحنتــهِ ... هــزائمُ العُمْــرِ أســفارٌ نُرتِّلُهــا

أَيُــدْرِكُ الســيف فــي بطحــاء رِدَّتِــهِ ... أنّ العروبــةَ غَــوْرٌ، ذاكَ مَنْهَلُهــا

أم يُــدرك الســيف فــي صَلْصــالِ غُربتــه ... كيــف الغــرابينُ طيــرَ الفجــر تقتلُهــا

والــدار تُعْــذَرُ فــي إقْيــاءِ كبوتهــا ... إذا اســتُذِلَ بكــفِّ الضّــنْكِ صَــيْقَلُها

إن يكتــبِ الــدّهرُ يومــاً سِــفْرَ عاربــةٍ ... فليكتــبِ الــدّهرُ أنّ المُلْــكَ مَقْتَلُهــا

بوركتم
يا نسورَ قاسيون

ربى حديفي*

يـــا نســـوراً صـــفق المجـــدُ لهـــا ... حـينَ طـارتْ فـوق جـنحِ السـحبِ
تُمســـك التـــاريخَ مـــن غرتـــهِ ... ترســم الأمجـادَ فـوق الملعـبِ
وتصـــوغ الصـــبحَ قنـــديلاً زهـــا ... ينثـرُ الضـوء بليـل العـربِ
قاســـيونٌ يتبـــاهى منعمـــاً ... بخيـــولٍ أُســـرجتْ للشـــهبِ
يـــا حمـــاةَ الأرض قلبـــي مفعـــمٌ ... باشـتعالِ الصـبحِ فـي الـدمعِ الأبـي
أرضـــي الســـمراءُ كـــم ســـال بهـــا ... دمـعُ أهلـي فـي سـواقي النـوبِ
كـــم شـــهيدٍ أســـلم الـــروح فـــدىً ... وسـلاح العـز فـوق المنكـبِ
قاســـيونُ المجـــد يرنـــو باســـماً ... للقـــاءِ الفـــارسِ المرتقـــبِ
حـــين عـــدتم كـــان قلبـــي طـــائراً ... يعـزف النصـر بحلـو الطـربِ
يـــا نســـوراً أشـــعلت راياتهـــا ... مـن شـروق الصـبح حتـى المغـربِ
دُمْـــتُمُ وعـــداً لنصـــر قـــادمٍ ... يحمـــل التـــاريخَ بـــين الهُـــدبِ
أنـــا مـــن ســـورية المجـــد التـــي ... سـكنتْ روحـي وأعلـتْ نسـبي

***

* أديبة من سوريا.

القصة

1 ـ بحجر أنا والزيتونة . . . . . وفيـــــق أســـــعد

2 ـ فطيم في غابة داعش . . . . . زبـــير ســـلطان قـــدوري

3 ـ رجل من نور . . . . . سوســـــن رجـــــب

4 ـ تمنيات رستيعلان . . . . . بـــــديع صـــــقور

5 ـ مشهد أخير . . . . . محمـــــد الحفـــــري

بحجر أنا والزيتونة

وفيق أسعد*

الحرب جراد يأكل الأخضر والأصفر، الأخضر يحتضر والأزرق رحل... لم يبق سوى شجرة زيتون لوَّنَها الغبار.

أنا لستُ أخضراً ولا يابساً، أنا مزيج لوحة اكتملت فبدأت بالتناقص مثل ثقة العصافير بنا.

لن أهرب، سأبقى أمسح غبار الزيتونة وأغني أغانيها...

رائحة... الحرب رائحة، رائحة بارود وجثث، جوع ورعب، رائحة نشادر تفوح من سراويل المسلحين، رائحة جوارب يُطلِقُ سراحها مسلح قذر يستظل بظل شجرة الزيتون، يجلس متكأً على جذعها من الجهة المعاكسة لقلبها المحروق المختبئ فيه ـ أنا ـ بحنان.

رائحة خوفي أقل من أن تفضحني...

يشعل المسلح سيجارة، يمج منها، ينفخ، تزداد الغيوم، يتابعها بنظره، يصطدم نظره بعشٍ... العصافير تُرعب أكثر من دبابة، زقزقتها رصاص... يتناول المسلح البندقية...

أخافُ.

يسدد نحو العش، تمدُّ الفراخ رؤوسها، تشم رائحة أمها من بعيد، رائحة الأم تطغى على رائحة الحرب، ترفرف...

---

* قاص من سوريا.

يضغط على الزناد...

يتطاير القش، الريش، اللحم... تختفي الزقزقة، يتدلى غصن يداً مبتورة إلاَّ من شريان يحاول ألاَّ يتركه... تسقط حبات الزيتون فراشات خضراء، يضحك المسلح...

ترتعش الشجرة...

أرتجفُ...

أغرز أظافري بجذعها، أسدُّ فمي بقبضة يدي، أعض أصابعي، أكتم عويلي، يعم صمت ملوّن، ملتوٍ، و... أمدُّ رأسي من قلب الزيتونة، أتفحص بحذر.

المسلح ثعلب نائم ويده على بندقيته أفعى ما تزال جائعة فوق صدره.

ريش العصافير يستقر على الأرض، تلتقط الأشواك بعضه وبعضه يلتصق بالأحجار، بعضه حملته الريح...

الشريان ما زال يمسك الغصن، ما زال الغصن يقطر... الآن أدرك أن الزيت والنسغ إذا ما امتزجا أصبحا دماً.

أقذف المسلح بحبة زيتون، يتحرك، أقذفه بحبه أخرى، يتململ،... بثالثة...

إنه نائم، أطمئنُ، أتسلل من قلب الشجرة، أقترب منه بحذرٍ، وبحذرٍ أحمل حجراً كبيراً، أرفعه نحو السماء وأهوي به...

نهر دماء ينبع من أذنيه، من فمه وأنفه، يسيل نحو جذع الزيتونة فأمنعه... أخشى دمه السم أن يقتل الشجرة، تخرج عيناه كرتا روث دحرجهما جُعلٌ إلى خارج جحره، خيط أبيض ورديّ يمتد من طاسة رأسه نحو الأرض، تستنكر الأرض نجسه، الآن عرفتُ كيف يكون الوطن... آخذ بندقيته وأتراجعُ، أصطدم بجذع الشجرة، تتراقص أغصانها، الغصن المدلى يضمني، أقبّله، تشدّني الزيتونة إليها، تخبئني من جديد في قلبها...

ننتظر مسلحاً آخر...

لن أهرب سأبقى أغني أغانيها...

فطيم في غابة داعش

زبير سلطان قدوري*

منذ أن سمعت فطيم بنبأ أسر داعش لابنها العسكري خليف مع زملائه من الجرحى في الفرقة /17/ وعيناها لم تعرف النوم، والدموع لا تنقطع من السيلان على خديها، وعن الطواف من الصباح إلى المساء من بيت إلى بيت في قريتها القريبة من مدينة (معدان عتيق) لعلها تلتقط خبراً عنه، ثم تجلس على حافة الطريق الرئيسي الواصل مع الرقة، تسأل القادمين من الرقة عن أي خبر أو معلومة يعرفونها عنه أو عن زملائه، وكل ما تسمعه منهم كان لا يطفئ نار قلبها. ثم قررت أن تعرض بيتها ومزرعتها للبيع ؛ لتدفعها فدية لداعش من أجل فك أسره. وهي مستعدة لتقدم كل ما تملك من أجل حرية خليف وسلامته، فهو أكثر أولادها دلالاً وقرباً لقلبها، فهو الوحيد بينهم من يساعدها في العمل بالمنزل والمزرعة، ويحمل ما يقطفان من ثمار ليبيعه في سوق معدان عتيق، ويعود لها بالمبلغ من بعد أن يقتطع جزءاً قليلاً منه ؛ ليشتري به علبة الحلاوة التي يحبها كثيراً، وكانت تسامحه على ذلك، ولكنها تلومه على ما اشترى، وتعاتبه لماذا لم يشتر قميصاً جديداً؟. فيدغدغ خاصرتها، فتضحك، وتقول: - يا بني القميص الجديد يسحر عيون البنات، وقريباً سأزوجك كأخوتك.

ويرد عليها: - يا أمي لن أتزوج قبل أن أذهب إلى الإجباري، وأنهي خدمتي الإلزامية، ثم أستقر، وعندها أتزوج.

---

* أديب من سوريا.

حين أعلمته شعبة التجنيد بموعد الالتحاق بمعسكر التجمع في حلب، ذهب بالتاريخ المحدد، ولم يتأخر عنه، وكم كانت فرحة فطيم كبيرة حين أعلمها خليف بأنه عُين في الفرقة /17/ الموجودة بالقرب من الرقة، لأنه سيزورها كل أسبوع، وهذا ما كان يحدث فعلاً. كانت فطيم تعدّ أيام خدمة إلزامية خليف ساعة بعد ساعة، إلى أن حلت الأزمة اللعينة، وشنت الحرب الكونية على سورية، وتقاطر من خارج الحدود عشرات الألوف من المرتزقة من كل أنحاء العالم. فمددت سنوات خدمته العسكرية للتصدي لهذه الهجمة العالمية ودفاعاً عن الوطن واستقلاله ووحدته. وفي ليلة سوداء مشؤومة هاجمت داعش الرقة الوادعة الحالمة بالمستقبل المشرق، بل كانت هي أمل ومستقبل سورية لما تحتوي من خيرات جمة تفيض على الوطن والعالم. هاجم الرقة وحوش الأرض، فدنسوا أرضها الطاهرة، وأغرقوها بالدماء الزكية، وزرعوا فيها الخوف والرعب بسبب ما اقترفوه من جرائم تقشعر لها أبدان وحوش الكون قبل الإنسان، ومن بعد عدة هجمات شرسة قامت بها داعش على الفرقة /17/ استطاعت الدخول إليها من بعد معارك طاحنة، استبسل فيها جنودها الأشاوس غاية الاستبسال، واستشهد الكثير منهم دفاعاً عنها، كما جرح العديد منهم لم يستطيعوا الانسحاب مع زملائهم، وانتصرت الكثرة على الشجاعة، وكان من ضمن الجرحى الأسرى خليف.

لم تقطع فطيم الأمل بفك أسر خليف من الوحش الداعشي، على الرغم من كل ما تسمع عن جرائم داعش، التي فاقت كل الجرائم التي مورست على الأرض منذ أن خلق الله الكون. كانت لا تفتر من الوقوف طويلاً على طريق الرقة، وتقول إنها تشم رائحة خليف مع كل قادم من الرقة، فيتعطر قلبها وروحها. وفي يوم أسود وصلها النبأ المشؤوم بأن داعش أعدم الجنود الأسرى، فطار عقلها، ووقعت على الأرض من شدة وقوع الخبر عليها، وبكت كثيراً، وشاركها أهل قريتها بالحزن عليها، وحاولوا أن يخففوا عنها جزعها وحزنها. وبعد أن استوعبت صدمة الخبر، جمعت صرّتها، وحملتها على ظهرها، وركبت مع أول سيارة ذاهبة إلى الرقة.

وحين وصلت المدينة الحزينة المأسورة لداعش ومرتزقتها المجرمين، سألت الناس فرداً فرداً عن ولدها وعن الجنود الذين معه، فكان جواب الجميع النفي وعدم المعرفة، ورأت الخوف والرعب يعلوان وجوههم وأوصالهم خشيةً من سكين داعش المرعب الذي يلمع فوق رؤوسهم، ويهددهم بالذبح إن تحدثوا عن داعش وجرائمها، وقفت على زاوية بيت تبكي حائرة بما تفعل، فدنت منها امرأة عجوز مجللة بالسواد، وهمست في أذنها بأن ولدها والجنود أخذتهم داعش بعد محطة القطار ببضعة كيلومترات، ثم تركتها مسرعة، واختفت في أحد البيوت المجاورة.

أسرعت فطيم الخطا نحو المكان، وبعد ساعات من الهرولة، والمشي السريع والبطيء، والجلوس، والنهوض، وصلت إلى المكان الذي أخبرتها العجوز به، ورأت ويا

ليتها لم ترَ هذا المنظر المرعب، الجثث ملقاة على الأرض التي تغطيها الدماء السوداء الجافة، وعددًا من الكلاب تحوم حولها، مع ثلة من مرتزقة داعش بلباسهم الأسود يقفون غير بعيدين عن الجثث، فأمسكت نفسها، وجمعت شجاعتها، وذهبت إلى الجثث تنظر إلى الوجوه الباسمة والمشرقة بالشهادة، فرحة بجنة ربها. ثم ما لبثت أن وجدت جثة خليف، فانكبت عليه تقبل وجناته وعيونه وكل أنحاء جسده الطاهر الذي غسلته بدموعها، فرأت وجهه يزداد إشراقاً، وسمعت صوته يهتف في قلبها: - هوني عليك يا أمي، أنا في جنة الرضوان عند مليك مقتدر، ولم أمت يا أماه، بل أنا حيّ، دافعت عن وطني وشرفي وأرضي وعن ديني الذي لا يعرفه هؤلاء القتلة المجرمون الذي يلبسون ثيابه، فجهنم تنتظرهم وبئس المصير.

أمسكت بيده تقبلها، وكان الجلادون ينظرون إليها باستهزاء وسخرية واستخفاف، رفعت رأسها بعد فترة من الزمن، ونظرت إليهم، وهم يقهقهون، ويشيرون إليها بأصابعهم، نهضت كسيرة حزينة، وذهبت إليهم، وقالت: - يا أولادي اسمحوا بأن آخذ جثة ابني إلى قريتي أدفنها هناك.

فازدادت أصوات قهقهتهم علواً، وقال أحدهم: - ذاك الأمير واسأليه ما تريدين. كان الأمير واقفاً على تل صغير ينظر أيضاً إليها، فذهبت إليه، وهي تتعثر بالحجارة التي تملأ المكان، فدنت منه، وألقت عليه السلام، ولم يرد عليها، ثم قالت والدموع تنهمر من عينيها: - يا بني اسمح أن آخذ جثة ولدي لأدفنها في قريتي.

فضحك وقال بصوت عال: - أذهبي أيتها العجوز الشمطاء، فابنك كافر، وقبره سيكون في بطون الكلاب.

فازداد نحيبها، وانحنت على قدميه باكية، حتى غسلتها من كثرة دموعها وهي تردد: - أرجوك يا ولدي. . أرجوك يا ولدي.

فقال: - أيتها العجوز ذكرتني بأمي.

قالت: - الحمد لله. كرامة لأمك أسمح لي بأخذ ولدي.

قال: - لا. ذكرتني بأمي حين بكت على قدمي كما تفعلين الآن حتى لا أقتل أخي، فقتلته.

جفت دموع فطيم في الحال، وجمعت قوتها، ونهضت، وهي تلتقط حجراً من الأرض، فقذفتها بقوة في وجهه، فصرخ، والدم ينفجر من رأسه، ورفع بندقيته، وأطلق عليها الرصاص، فركضت نحو جثة خليف، وتابع الجلادون مع أميرهم يطلقون رصاصاتهم عليها، فألقت بنفسها على جسد خليف تحتضنه، ثم تضع رأسها على رأسه، وفاضت روحها الطاهرة لتلتحم مع روح خليف وشهداء الجيش السوري كافة مرتفعة إلى جنة الخلود والرضوان.

رجل من نور

سوسن رجب*

ها هي أمام باب السينما في زيِّها الأبيض.. تتأهب لاستقبالهِ كأنثى نسرٍ، تشمخُ كما يهوى تصوَّرها دائماً فرساً له وحدَهُ وسط غابة الذئاب.

تسبرُ الزوايا بعينين لا تريان إلّاه.. ها هو يخبُّ تماماً حصاناً عربياً كما حَلُمتْ بهِ.. يتبخترُ على مخملِ حروف الكلمة ِ السحريةِ التي لا ينفكُّ يعزفُها على الأوتار ِ المعتكفةِ.. المتنسكةِ في غارِ روحِهَا المتواري خلفَ عشِ الحمامةِ الحارسةِ.

وحدهُ اكتشفَ البوابةَ التي تقودُهُ مباشرةً إلى مَعبدِها السّري.. ليتربعَ هناكَ أميراً يحيطُ بكلِّ كنوزها بملءِ إرادتها الحرَّةِ، لأنَّها تُدركُ أنَّهُ لن يساومَ عليها ذاتَ يومٍ، ولن يدعَ أحداً يسلبه إياها بعد أن استرجَعَها.

******

الأضواء مطفأةُ ورأسها يسكن على ريش ِ كتفيهِ تبتسمُ عندما يملأُ عُمر الحيَّ صراخاً دافعاً سلمى للخروجِ إلى شرفتَها.. يحمل لها باقةَ ورودٍ صاخبةً ويصيحُ أحبُّكِ.. يردِّدها على طريقةِ نهاياتِ الأفلامِ العربية السعيدة عكسَ الواقعِ.. يغنِّي ويحملُهَا بفستانِها الأبيض.

أما هو فيوشوشُها.. سأحملُكِ هكذا.. وهكذا سأفعلُ بكِ.

هل تتزوجينني؟ ستنجبينَ لي قبيلةَ أولادٍ.. أحمد وإيمان و.. و....

* قاصة من سوريا.

تضحكُ وتجيبه.. الآن.. أنا أحبُّكَ.. أحبُّكَ.. أحبُّكَ.. لكنْ إذا أردت سنجعلُهُم يبتكرونَ أشكالا جديدةً للمقاومةِ.. سنعلمُهُم كيفَ يحبونَ تحتَ الشمسِ.. ويعيشونَ من دون أقنعةٍ.. سنترِكُ لهَمْ الخيارَ.. إمَّا أحلامُهمْ الشخصيةُ، وإمَّا هيَ.. هناكَ.. المنتظرةُ الأبديةُ.. الصامتةُ.. الصابرةُ.. المرابطةُ.. العذراءُ السرمديةُ.

****

يخرجانِ من السينَما.. يتابعانِ المسيرَ.. يتسكعانِ في زواريبَ صغيرةٍ فرعيةٍ تحت البساطِ الكونيِّ الأسودِ الموشَّى بالنجومِ المبتهجةِ تمرُّ بمحاذاةِ نساءٍ قديراتٍ.. مرموقاتٍ.. ورجالٍ تجاوزوا الخمسينَ.. تخبرُهُم..

أنا أحبُّهُ.. وتتعمشقُ على كتفيهِ.. يضُمَّها محاولاً كبحَ جماحِهَا

سيقولونَ إنّكِ مجنونةُ

نعم.. أنا مجنونةٌ بكَ.. يضمُّها مجدداً ويصمتْ.

يتجاوزانِ واجهةً حُبلى بالوردِ.. يشدُّها من يدِهَا راجعاً.. يدخلُ ويشتريْ لها وردةً حمراءَ، حفظتها في دفترِهَا الخاصِ بهِ، يلهوان تحت مظلة الحيِّ القيومِ في حقلِ البراءةِ الأولى

****

كلُّ شيءٍ جاهزٌ للحفلِ الختامي..

ستونَ عاماً في انتظارٍ

تتراقصُ أنوارُ الشموعِ.. تتهادى.. تتدللُ

تنجدلُ روائحُ البخورِ.. اليمنيِّ.. الهنديِّ.. الصينيِّ

تتعالى تباريكُ التراتيلِ.. والأناشيدِ الربَّانيةِ

ترقصُ الصديقاتُ.. تقرصُهَا كلُّ واحدةٍ في ركبتِهَا بالتناوبِ

والجدةُ الكبرى.. تصلِّي على النبّي.. ترقيها بالفاتحةِ.. تُحصّنُها بسورةِ ياسينْ.. تبخرُهَا.. تدهنُها بالمسكِ والزنجبيلِ والعنبرِ.. ما شاءَ اللهُ.. صلُّوا على النبّي.. عيون الملائكةِ تحرسُها.

****

قُدِّمتِ الحلوى.. انفضَّ المولدُ.. توقَّفت الدفوفُ.. صمتتْ الحناجرُ.. شارفَتْ الشموعُ على الذوبانِ.. ارتقَتْ جدائلُ البخورِ إلى العلياءِ، وأسدلَ الهدوءُ ستائرَ ليلهِ الثقيلِ

أضنْتَها حُمّى الانتظارِ.. لم يأتِ.. لم يأتِ ولن يأتيَ.

وانهارَ الفستانُ الأبيض على سريرِ السباتِ.

****

مرَّ شهرانِ.. تلقَّتْ رسالةً من صديقتِهَا الروائيةِ.. "يا أيّتُهَا الروّحُ.. كتاباتُكِ جميلةٌ.. ناضجةٌ وراقيةٌ.. لكنْ هل أنتِ فلسطينيةٌ؟ أينَ همكِ الشخصيُّ؟.

هبطَتْ تلكَ الكلماتُ ضرباتٍ متتاليةً تطرقُ في صحنِ رأسِهَا.. قامَتْ من السباتِ.. فضّتْ ختمَ الشمعِ الأحمرِ عن قضبانِ زنزانَتِهَا الذاتيةِ وفكَّتْ عنَها حصارَ الانعزالِ.. استعادَتْ جناحيَها أنثى النسرِ التي كانَ يحبُّ.. فرسُهُ العنيدةُ.. ساحقةً أشواكَ آلامِها تحت سنابكِ الكبرياءِ المتوارَثِ في عائلَتِها.. تُتمتمُ وكأنَّها تجيبُ صديقَتَها..

-أأنا فلسطينية ً؟! ولماذا لا؟ وهلْ الفلسطينيةُ جنسية ً؟ ومَنْ أكونُ أنا خارجَ عشقِ فلسطينَ؟.

ألمْ أحبُّه لأنَّهُ فلسطينيٌ ومأخوذٌ مثلي بفلسطينَ.؟

قررَتْ أنْ تسامحَهُ.. لقدْ اختفى كالملحِ.. حتى أهلُهُ لم يْعرِفُوا عنهُ خبراً.. راحَتْ إلى المكانِ المُحبّبِ إلى روحِهَا، عندمَا التقتْهُ مصادفة أوَّل مرة ٍفي سوقِ المخيم ِالفلسطيني.

هناكَ عندمَا كانتْ تثرثرُ معَ الأسيرِ المحرَّرِ صديقِ سمير القنطار، والذي صارَ بائعَ خضارٍ في المخيمِ.

كانَ يحلو لَها التفرجُ على خيراتِ الأرضِ الفلسطينيةِ التي لجأتْ أيضاً معهمْ.. العكوب واللسيّنةُ.. الميرميةُ والزعترُ.. الهندبةُ والرشادُ والخبيزةُ .. المفتولُ والمسخّنُ والمنسفُ والكنافةُ النابلسيةُ والصابونُ و... و...

لكنَّ رائحةً أليفة ً تتسللُ إلى خياشيمها.. تغمضُ عينَيها.. تركّزُ.. إنّها رائحتُهُ.. وهجُ حرارتِهِ.. وتعكّرُ صفوَ متعتها جنازة ٌتعبرُ السوقَ، فتقودهَا قدمَاها كمنومةٍ مغناطيسياً وراءَ موكبِ الرجالِ.. يكبّرُونَ للشهيدِ الذي نفَّذَ آخر عمليةٍ في الأرضِ المحتلةِ ليستقرَ التابوتُ الرمزيُّ لجثمانِهِ.

تسجَّى هناكَ ، في مرقدِهِ الأخيرِ في مقبرةِ الشهداءِ.

يضعونَ صورةً وآساً أمام الشاهدةِ، تراقبُ المشهدَ عن بعدٍ وتنتظرُ حتى يغادرَ آخرُ المحتشدين.

تدنو على استحياءٍ منَ القبر ِ.. تحتضنُ الصورةَ تغشاهَا طمأنينةٌ يبعثُهَا في داخِلَها صوتٌ يتنزَّلُ من عَلٍ.. صوتٌ ألفَتْهُ لطالَما كانَ رطباً.. حنوناً وصادقاً.

اليومَ تكتشفُ صدقَهَ.. اليومَ يحققُ الوعدَ الذي قطعَهُ لها عندما أقسمَ بروح ِ أمّهِ على حُبِّها إلى الأبدِ.

هو لم يترُكْهَا.. لمْ يخذِلْهَا.. لمْ يبعْهَا.

لم يغادرْ إلاَّ ليعودَ إليها نوراً أبدياً

****

دعْتَها إحدى صديقاتِها اللواتي قرصنَهَا في ركبتَها.. ناولتْهَا مولودَهَا الأولَ.. ورجْتَها منحَهُ اسماً.. كانتْ متأكدةً أنَّها ستسمِيه.. سوري.. على اسم حبيبهَا الشهيدْ.

تمنيات رستيعلان

بديع صقور*

أوه رستيعلان!

دائماً تفتحين جراحي، ودائماً مسكونة بالوجع، حكاياك أعرفها جيداً.. منذ الطفولة ما زلت أنت.. أنت..

العجائز وحدهم يتبدلون، والأمكنة هي.. هي..

نفسها، المصاطب، يجلسون عليها، ونفسها الجدران المبنية بفوضى، يسندون ظهورهم إليها، في الأيام المشمسة من الشتاء.. وفي الخريف والربيع والصيف، في الصباح، وقبيل الغروب.. يخرجون من بيوتك المظلمة، واطئة السقوف، ينتشرون كثوب مزركش، تحت خيوط الشمس الأولى، وما أن يسري الدفء في أوصالهم حتى تدب الحركة في كل شيء.. السجائر تشتعل والحناجر تبدأ تسعل... الحكايات والأساطير الصغيرة تنطلق.. ما كانت ترويه "زهيرة الصبوح"، و"عبيدو الحمال" وسواهما، تردده عجائز اليوم، لقد كانوا شباب الأمس..

زهيرة الصبوح كان اختصاصها الأحلام والتمنيات وليلة القدر، التي هي خير من ألف شهر، كانت زهيرة تقول:

ـ هنيئاً للذي يحظى بتلك الليلة

وكان يرد عليها عبيدو الحمال:

ـ أيّ ليلة يا زهيرة؟

---

* أديب من سوريا.

ـ ليلة القدر يا عبيدو.

ـ ليلة القدر؟

ـ من يوم يومي وأنا أقول عبيدو رجل جاهل، من لا يعرف ليلة القدر يا عبيدو؟ إنها ليلة واحدة..

ـ في أي شهر؟

ـ في أقدس الشهور.

ـ أقدس الشهور؟

ـ ومن لا يعرف أقدس الشهور يا عبيدو الجاهل؟ إنه رمضان، في تلك الليلة تستجاب الدعوات والتمنيات.. في تلك الليلة تكون أبواب السماء مفتوحة، وكل ما تطلبه يستجاب.

وكثيراً ما كنت أحشر نفسي وأقاطع زهيرة الصبوح:

ـ ستي زهيرة، كل ما نطلبه يستجاب لنا؟

ـ أنت صغير، وتحشر أنفك في كل كبيرة وصغيرة، جيل حشري مثل صيصان "الفقيسة" يريدون أن يعرفوا الديك والبيضة.. أنتم الصغار، أمنياتكم، رغيف خبز، موزة، سيخ كباب..

ـ ألسنا مثل عبيدو؟

ـ عبيدو كبير.

ـ وكيف تقولين إنه رجل جاهل؟

وينتفض عبيدو كالملسوع:

ـ جاهل أنت وأبوك.

ويلوّح بعصاه، فأبتعد خائفاً.

وتضحك زهيرة الصبوح:

ـ قلت لك يا عبيدو أنت رجل جاهل، تضع عقلك في عقل الصغار.. متى؟ متى تكبر يا عبيدو؟

وأعود للاقتراب ثانية منهما، أجلس على الطرف الآخر للمصطبة:

ـ ستي زهيرة، سأطلب في تلك الليلة، أن أنجح، وأصبح معلماً أو شرطياً أو بحاراً..

وتضحك زهيرة الصبوح:

ـ في تلك الليلة لا يستجاب إلا لطلب واحد يا بني، وإلا لطلب الناس الكثير.. الكثير.. الإنسان طماع يا ولدي، يريد أن يكسب كل شيء لنفسه، كثيرون لا يتمنون أن تطلع الشمس إلا عليهم.

ـ متى تأتي تلك الليلة؟

ـ يا حسرتي! لو كنت أعرف لتمنيت أشياء، وأشياء.

ـ أمنية واحدة فقط؟

ـ طبعاً أمنية واحدة.

ـ سأسهر ليالي رمضان.

ـ وأن سهرت؟

ـ سوف أرى تلك الليلة.

ـ تلك الليلة لا يراها إلا الأتقياء والصالحون.

ـ يعرفونها؟

ـ طبعاً يعرفونها..

ـ وماذا يطلبون؟

ـ لا شيء.. طلباتهم معروفة،

ـ وما هي طلباتهم؟

ـ جنة الخلد.. يريدون الآخرة لا الدنيا.

ـ لو أشاهد تلك الليلة! ستي زهيرة لماذا لا يبتهل الأتقياء من أجلنا؟ لماذا لا يتمنون الغنى وحسن العيش لرستيعلان؟ ولا يطلبون أن يكون عندنا بيوت كالقصور، وعمارات ومزارع مسورة، وسيارات، و"شاليهات"؟

وتنتفض زهيرة:

ـ "شاليهات"؟

ـ بيوت على البحر، أو فوق الجبال؟

ـ على حد عمري لم أسمع بهذه التي تسميها؟؟

ـ "شاليهات".. "شاليهات" ستي زهيرة..

ـ ربي "يبلع" البحر هيك "شاليهات"

ـ ربي يأخذها هي وأهلها مثل ما أخذ كلب /صافي الكريم/.

ـ كلب /صافي الكريم/.

ـ كان أجرب..

ـ من صافي الكريم هذا؟ لا أعرفه.

طبعاً لا تعرفه، مات قبل أن تلدك أمك، قصة صافي الكريم معروفة عند الجميع، لا أحد في "رستيعلان" لا يعرف قصة صافي وكلبه..

ـ إلا أنا.

ـ صافي الكريم هذا، سافر إلى أنطاكية أوائل العشرينات، بحثاً عن عمل، وعاد بعد عشرين سنة، لم يكسب "مجيدياً" واحداً، مثلما ذهب عاد يا حسرتي.. لا يحمل شيئاً سوى ذلك الجرو الذي حمله معه، كان أجرب.. أعتقد لو لم يكن أجرب لما أعطوه إياه.

ـ تقول الكتب: الجرب يعدي.

ـ لقد انتقل الجرب إلى صافي الكريم، فنصحوه عند وصوله ألا يقعد على أرض وليذهب حالاً إلى البحر، يرمي بنفسه وبالجرو إلى الماء المالح، كي يشفيا من جربهما، فالبحر وحده قادر على شفائنا من الجرب.

ـ البحر يشفي من الجرب؟

ـ البحر وحده فقط.

مشهد أخير

محمد الحفري*

الإضاءة قوية وساطعة فوق خشبة المسرح، وحالة من الهرج والفوضى هي السائدة، الجميع يحاولون التعرف على بعضهم والدهشة بادية على وجوههم وكأن كل واحد منهم يرى الآخر لأول مرة.

يتدافع الجنديان الأبيضان ويقول أحدهما للآخر مستغرباً: أنت ماذا تفعل هنا؟.. فيرد عليه الآخر: كنت أريد أن أوجه لك السؤال نفسه، فأنا في مكاني حيث أنا...

ينظر من بدأ السؤال متحدياً وغير مصدق نحو زميله فهو لم يغادر مكانه أيضاً، يقترب من الحد الفاصل بين مربعيهما حيث يقول وهما يتدافعان بالأكتاف: لم يسبق أن رأيتك هنا....

فيجيبه الآخر بالطريق المتحدية ذاتها: وأنا أيضاً لم ألاحظ وجود أحد غيري، اصطدمت بأشياء كثيرة، لكن الشبه، بيني وبينك كبير، انظر..

يبتعد الجندي الأول قليلاً وكأنه يفكر بالأمر: كلامك صحيح وأنا في حيرة منذ رأيتك.. هل أنا أنا؟..أم أنا أنت؟..

عندها يغضب الجندي الثاني ويقول بعصبية وهو يقترب أكثر من زميله: بل أنا أنا وأنت لا وجود لك

يعودان إلى حالة التدافع بينهما ويتصاعد القتال ليكون أكثر شراسة، ولم يكونا ليتوقفا عن ذلك لولا أن سمعا صوت الجندي الأسود الممدد على الأرض أمامهما والذي صاح بهما بأعلى صوته: هيه... توقفا عن هذا العراك، إنه يزيد ألمي ألماً.

فاجأهما ذلك، فقالا بصوت واحد: أنت ماذا تفعل هنا؟...

رد الجندي الأسود والألم يعتصره: مثلما تفعلان...

عندها سألاه عن الذي فعل به هذا، وعندما أكد لهما أن الأمر لا يبتعد عن أحدهما أو كلاهما معاً، فقد كان يقف مثلهما حين هوت عليه ضربة مفاجئة، وقفا في مواجهة بعضهما وراحا يتبادلان الاتهامات

---

* قاص من سوريا.

ـ لابد أن تكون أنت من فعل هذا. ..

ـ لماذا لا تكون أنت؟..

ـ أنا لم أقتل أحداً في حياتي

ـ وأنا كذلك.

ـ عندما جاء الضوء كنت قريباً جداً منه، قل لي لماذا طعنته؟. أمن أجل لونه المختلف؟.

ـ قلت لك لم أقتله، ثم أن مسألة اللون هذه لم تخطر على بالي أبداً.

ـ نظراتك الشريرة وصوتك المعادي يدل على أنك قاتل محترف، جسدك المتحفز دائماً يدل على أن حياتك السالفة كانت مليئة بالقتل.

ـ أقسم لك بأنني لم أقتل، تقدمت في طريقي كما هي العادة واصطدمت بشيء من دون أن أراه، هل يعقل أن يكون هو من سقط أمامي؟..

توقفت معركة كادت أن تحدث بين الجنديين حين أقر أحدهما بما يشبه الاعتراف بما حدث، وهذا ما خفف من حدة الخلاف بينهما بل وجعلهما يفكران بأنهما قد قاما من قبل بقتل الكثيرين من دون علمهما، وانتبها من جديد على صياح الجندي الأسود وهو يصرخ من شدة الألم: أرجوكما، ساعداني، اصنعا شيئاً من أجلي.

تبادلا نظرات فيها الكثير من المودة، واتفقا سريعاً على مساعدة الجريح فهو بأمس الحاجة إليها، ثم تقدما، أوقفها صوت الملك آمراً: ابقيا مكانكما، ولا تتحركا.

دار الجنديان الأبيضان نحو الملك وقالا بصوت واحد: من أنت؟.

أجابهما: أنا سيدكما، وسيد هذه المملكة، أنا الملك.

ومن جديد قالا بصوت واحد وكأنهما اتفقا على ذلك مسبقاً: سيدنا!..

مملكه!.. ملك!.. من قال هذا؟...

كان الملك هادئاً وطويل البال، لم يغضب كما عادة الملوك حين قال: هذا ليس شأنكما. عليكما كما على غيركما هنا الطاعة والتنفيذ فقط. لا تسألوا ثانية من أنت، فأنا الذي تدفعون حياتكم من أجله وموتي هو موت للجميع، وهذا يعني العودة إلى بداية الحياة حيث الفوضى وعدم الاستقرار.

يهمس الجندي الثاني لنفسه: أفضل بكثير من هذه الحياة التي نعيشها.

يهز الملك رأسه مثل الفلاسفة لا عودة للوراء أبداً.

يصيح الجندي الأسود من جديد: أرجوكما ساعداني، لم أرغب في حياتي إلا في أن أموت واقفاً، ولو أن الموت هو الموت، لكن الموت وأنت عاجز غير قادر على شيء أصعب من الموت نفسه.

يرق قلب الجندي الأول فيلكز من بجانبه ويهمس: تعال نساعده، إنه يستغيث و يستنجد بنا.

يعرف الملك بذلك فيقول محذراً: لا تتحرك من مكانك أيها الجندي. لا يغاث العدو. .

يعترض الجندي الأول: لكنه ليس عدواً لنا، ليس بيننا وبينه شيء.

فيجيبه الملك بهدوء: هذا ليس ضرورياً.

يبكي الجندي الأسود وهو يردد: أمضيت عمراً داخل مربعي هذا مثل سجين لا أغادره إلا إلى آخر أشد لؤماً وعذاباً منه.

يهمس الجندي الأول: أسمع، كأنه يتحدث عني.

فيجيبه الثاني بالطريقة نفسها: إنه يتحدث عن حياتنا جميعاً هنا. .

يصغيان السمع إلى معزوفة الجندي الأسود البكائية وهو يرددها قائلاً: لم تنفذا طلبي الأخير، كانت مجرد رغبة، أن أرى مع هذا النور الساطع هذه الأشياء التي حولي، والتي اصطدمت بها يوماً، ولكنني أموت دون أن أصل هذا. أموت في اللحظة التي تحقق فيها الحلم. ..

يغمض الجندي الأسود عينيه لافظاً أنفاسه الأخيرة، يغضب الجندي الأبيض، يبكي وهو يردد: لقد مات. ثم يشيرُ نحو الملك: أنت من قتله إذاً؟.

يرد الملك: تقضي الحياة أن تكون قاتلاً أو مقتولاً، لو لم يكن هو لكنت أنت.

يتدخل الجندي الثاني سائلاً: ولماذا نقتل؟...

فيقول الملك: لأنكم جنود في مملكتي وهو عدوي وعدوكم. لا تقولا لي ألاّ أعداء لنا، لا يمكن أن تسير الحياة من دون وجود أعداء. ..

ينفعل الجندي الأول ويطلب من الملك أن يتقدم ويقاتل أعداءه، لكن الملك يؤكد له بهدوئه المعتاد أن هذا ليس عمله، وعمله هو إصدار الأوامر لمن ينفذونها.

يستفسر الجندي الثاني عن أسباب تلك العداوة، ولماذا قتل هذا الجندي الأسود؟. فيرد عليه الملك لونه المزعج والمختلف عن ألواننا سبب في القتل، إضافة إلى رغبة سيده الملك الأسود في التوسع.

لا تعجب تلك الأسباب الجندي الأول فيطلب من الملك أن يقتل من يشاء

ويعلن باسمه واسم البقية عدم رغبتهم في ذلك.

يغضب الملك للمرة الأولى ويقول: القادة لا يقاتلون أيها الأحمق، إنهم يجلسون في الصف الأخير منتظرين النتائج التي خططوا لها.

وللمرة الأولى يظهر الوزير ويطلب من سيده أن يسمح له بتأديب من تطاول عليه. غير أن الملك يطمئن وزيره ويعود إلى ما كان عليه في السابق فهذان الجنديان لن يستطيعا فعل شيء طالما أن الجميع هنا تحركه الأيدي التي تريد أن تلعب..

تكبر القضية في رأس الجندي الأول فيصر على فعل ما لا يتوقعه أحد. .

وما استفزه أكثر قول الملك: لن تفعل إلا ما هو مرسوم لك.

وحين سأله وما ذاك؟ قال: التقدم نحو الأمام فقط .

عندها استدار خلفاً وراح يتقدم نحو الملك فحذره من ذلك طالباً منه الرجوع إلى مكانه، وحين رفض ذلك تدلت من الأعلى يد كبيرة حملت الجندي الأول بكل عنف وقسوة، تأوه من شدة قبضتها وتألم ثم بكى وهي تحمله وتعيده إلى مكانه. بينما تعالت ضحكات الملك وهي تختلط بضحكات أخرى، بعدها ساد الهدوء واستمرت الأيدي في تحريك البيادق.

نافذة

كبوة جواد

بقلم : فلك حصرية

كبوة جواد

فلك حصرية

أيُّ جواد ذلك الذي يكبو وفارسه مؤصل زمن عن زمن؟ وأيُّ كبوة تلك التي حفرت في النفوس قهر الحزن ومرارة دهر زاد أعمارنا عمراً، ويأسنا يأساً واضعاً إشارة استفهام كبيرة لا بل عملاقة:

بأيّ ذنب جرى ويجري، وكان وما يكون، وكيف لنهر أراد لمجراه القرار وصنع التاريخ... أنى لذلك القوي العريق، الجبار، الهدَّار أن يؤثر على مجراه اللائق به حتى قبل التاريخ بتاريخ، والبشرية بأحقاب، والوجود بالخلق الغارق في قدم القدم؟؟

كيف لمياه حفرت أخاديد عظمتها أن تعيش في زوبعة التخبط الحقدي والهزات العدوانية، والضغائن التدميرية المفتعلة والذئبية مستهدفة الحجر قبل البشر، والأخلاق والقيم والوجود والتراث قبل الحق والجمال والكمال والسلام.

تغيرت الحياة، وانقلبت الدنيا، وقلبت ظهر المجن، وأَصابت الهجمة الإجرامية ـ الداعشية، التي تناولت سورية الوطن ـ في القلب فأدمته ولم تقتله، واستنزفته ولم توقفه، واعتصرته ولم تُغيِّب نبضاته المتحدية للموت والغياب، وجرحته ولم تستطع أن تقمع حب الحياة، وعشق الوجود في سكناته وتراتيل صباحاته وصلوات أُمسيات أناشيده، وأُغنياته.

ربما أَصابته في المقتل إلا أن قلب الجواد كان أقوى وأعنف وأكثر مقاومة وفروسية وتحدياً لكل ما صممت الرياح على زوبعته لتثير عواصف الزلزال المدمرة، وتقلب الموازين سعياً لإحقاق الباطل وتغيِّب الحق، والقضاء على الأَخلاق، وتدمير المظلوم.

بعد سبع عجاف لم تترك فيها وسيلة من وسائل العدوان والظلم والمؤامرة إلا ومورست، فيما الجواد يقف قوياً ليتلقى السهام والرماح وهو الأدهم الذي لا تهزه طعنات استهدفت كشحه وعينيه ليقوى صهيله متحدياً:

إن اسمع أيُّها العالم الظالم، انتبه أيها الباطل.. وإياك

أَن تطال قلب العروبة النابض في عقر داخلها...

وأنت أيها المتجذر في تربة بلد يفنى الكون ولا يفنى.. ويأمر الزمان ولا يؤمره، بل يتعملق التاريخ بقامته التي لم تستطع همجية الغزوات، ومؤامرات العدوان، وخطط الاستعمار، ودناءة ثعابين الجحور أن تنثر ذرات غيظها لتؤثر في ألق صهيله، وزمجرة صرخته، ونداء تحديه وتشكله الصلب القاسي كالجلمود.

على زئير الوجود، وتصميم البقاء، وفرضه على العدو قبل الصديق والقريب قبل البعيد، والداني قبل القاصي، سنكتب وتكتب الأرض المنتشية بطهر الدماء، والمحمَّلة بعبق شذاها الأحمر النعمان:

ستبقى أيها الوطن صهيل الزمن وجواد قلب العروبة النابض، ستبقى أيها الأدهم لتعبر ـ دائماً ـ الشريان وتحمل أَسفار الأصالة، وثقافة المبدأ، ومبدأ الثقافة والحقيقة والحق الذي يشيِّد ولا يهدم، ويقرِّب ولا يفرِّق، ويفجِّر الضوء ولا ينطفئ له علم...

حوار العدد

مع

راتب الحلاق

حاوره : سلام مراد

راتب الحلاق:
لكل أمة آخر يخاصمها ويحول دون تقدّمها

حوار: سلام مراد*

- **سايكس بيكو ليست حواجز جغرافية فحسب، وإنما هي حواجز ثقافية واجتماعية واقتصادية يحاول بعضهم تعميقها.**
- **العلاقات الدولية تقوم على المصالح، وبقدر ما تكون الأمة قوية تستطيع أن تفرض على الآخرين احترام حقوقها.**

محمد راتب الحلاق؛ كاتب وباحث سوري ولد في مدينة حمص ونشأ وتعلم فيها ومنها انطلق وإليها عاد، لأنه أحبها، وهي المعلم والمحرض الأول، له على التعلم والتفكير والاجتهاد، ففيها درس وفيها كتب، وإليها انتسب ومنها انطلق إلى الأوسع فالأوسع، تعلم منها الصبر والجلد والنقاش والجدال، فهي أيضاً بنت العاصي الذي خالف القاعدة الأساسية من الشمال إلى الجنوب فكان معاكساً، اتجه من الجنوب إلى الشمال، لكن العاصي في عصيانه، كان مثمراً ومعطاءً، فحوله كانت قرى ومدن، تخضر بمروره وتزدهر بمياهه العذبة والدفاقة، وضفافه وحوافه تشهد عليها أحداث تاريخية، لا تُنسى، وكان سبباً للحياة والمعيشة والمدنية، لأن الماء هو الحياة {وجعلنا من الماء كلَّ شيء حيّ}..

لم يتوقف الأستاذ محمد راتب حلاق في حمص بل تابع طريقه وعلمه، والتمس الطريق وعرف الرفيق فكان الكتاب رفيق دربه أينما حل، ومن الكتابة انطلقنا وإليها عدنا، فكان حوارنا معه حول مشاريعه وكتبه وكتاباته ومؤلفاته ولمزيد من الاضطلاع كان لنا معه الحوار الآتي:

□ ماذا عن البدايات؟ القراءات الأولى؟ الكتابات الأولى؟

□□ كنت، ومازلت، أقرأ كل ما يقع تحت يدي من كتب ودراسات، وإن كنت أميل إلى الدراسات الفكرية التي تتسم بالعقلانية والمنهجية المنطقية. وأعد نفسي من النهمين في قراءة كتب التراث العربي، فلقد قرأت ما كتب الجاحظ وأبو حيان التوحيدي وأبو بكر الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني والقاضي عبد الجبار وابن قتيبة الدينوري والوطواط والقالي وأبو الفرج الأصفهاني وابن سينا وابن رشد والغزالي وابن طفيل وابن باجة والفارابي والكندي .... وسواهم، بعضهم بحكم الدراسة الجامعية أولاً، ثم طلباً لمزيد من المعلومات والحقائق بعد ذلك؛ وقرأت، كذلك، بعض كتب الأدب مثل كليلة ودمنة وعيون الأخبار والمحاسن والمساوئ وألف ليلة وليلة والأغاني وسواها مما لا تحضرني أسماؤها الآن؛ إلى جانب الكتب الفلسفية المترجمة، وأميل بشغف إلى قراءة كتب النقد الأدبي العربية والمترجمة، وعبرها تكونت ذائقتي النقدية.

أما عن الكتابات الأولى فإنني لم أنشر إلا في وقت متأخر نسبياً، وكانت الدراسة الأولى التي نشرتها بعنوان (أزمة التربية العربية والأمن الثقافي العربي)، وقد نشرت في مجلة (شؤون عربية) التي تصدر عن دائرة الثقافة في جامعة الدول العربية، ولا أذكر أنني نشرت قبلها أي شيء.

□ الدراسة؟ وعلاقتك بالكتابة والبحث والنقد؟

□□ درست المراحل الدراسية ما قبل الجامعية في حمص، ونلت الثانوية العامة (الفرع العلمي)، ثم درست في دار المعلمين (الصف الخاص)، وبعد ذلك التحقت بجامعة دمشق/ كلية الآداب - قسم الدراسات الفلسفية والاجتماعية/ ثم سجلت في الدراسات العليا وحصلت على دبلوم الدراسات العليا في شعبة الفلسفة، ثم حصلت على الماجستير، وسجلت أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه بعنوان (صورة الغرب في عصر النهضة العربية وأثرها في المشروع النهضوي العربي) وقد أعددت الأطروحة لكنني لم أناقشها لأسباب خاصة بي، وإن اكتشفت مؤخراً أنني كنت على خطأ .

أما عن علاقتي بالبحث والكتابة فأقول: إن علاقتي بهذين المجالين قد بدأت في أوائل الثمانينيات من القرن الماضي، واستمرت بعد ذلك، ومن دراساتي المنشورة: (عبد الحميد الزهراوي، دراسة في فكره السياسي والاجتماعي/ نحن والآخر/ النص والممانعة/ الفقه والتصوف والمسائل الشرعية في الخلافة/ علموا أنفسكم فن الحياة/ من ديوان السرد العربي)، إلى جانب دراسات شاركت بها في بعض الندوات العلمية الدولية والعربية في كل من عمان وبغداد وحلب ودمشق وتيهرت والعريش.

أما كتاباتي في النقد، ولاسيما النقد الأدبي، فهي لإرضاء نزعة ما في نفسي، ولي في هذا المجال كتاب (النص والممانعة/مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، وهو كتاب لقي قبولاً حسناً من الدارسين والنقاد، داخل القطر وخارجه، ودخل كمصدر لكثير من الدراسات النقدية والأطروحات الجامعية في سورية وخارجها؛ ولي مشاركات ودراسات ومحاضرات نقدية عديدة، ومازلت أذكر، بكثير من الرضا القبول الحسن الذي حظيت به محاضرتي التي

ألقيتها على طلاب الدراسات العليا في جامعة (ابن خلدون) في مدينة (تيهرت) الجزائرية، وكانت بعنوان (التمعني/الحفر في طبقات المعنى)؛ ومع ذلك فإنني لا أعد نفسي في النقاد، وإنما أنا أحد هواة النقد المجتهدين.

□ أنت والتاريخ؟ نظرتك للماضي والحاضر والمستقبل؟

□□ أنا من المؤمنين بأن أحداث التاريخ جرت بصورة لا يمكن معها أن تجري بشكل آخر، وأننا نطلع على أحداث التاريخ كما وصلتنا أخبارها للاتعاظ وأخذ العبرة وليس للاستعادة أو التقليد، وليس أمقت عندي من الادعاء بوجود عصور ذهبية في التاريخ، العصر الذهبي هو ما نصنعه نحن، أو ما نحاول أن نصنعه، فمقولة العصر الذهبي فرقت الأمة دون طائل، ذلك أن كل شريحة نمذجت مرحلة من مراحل التاريخ وعدتها عصراً ذهبياً يتناسب مع ما تؤمن به، وهكذا تعددت العصور الذهبية، وكل يرى الأمر من زاويته.

من جهتي فإنني أرى أن الموقع الطبيعي لأحداث التاريخ ينبغي أن تكون خلفنا، لا معنا ولا أمامنا، فالبحث في المستقبل هو الأليق بالإنسان، أما التقليد، واجترار الماضي، فمن عادات الكسالى والعاجزين والمستقيلين من تحمل مسؤولية وجودهم.

□ ذكرياتك مع مدينتك (حمص)، في الجانب الثقافي والفكري والإنساني؟

□□ في حديث لي مع المرحوم (جورج صدقني) قال لي: إن حمص عاصمة الثقافة في سورية، كانت ومازالت كذلك، فكل الأحزاب السياسية الهامة كان مركز ثقلها في حمص.

وقد قدر لي أن أعاصر أعلام الثقافة والفكر في حمص: (سامي الدروبي، حافظ الجمالي، عبد الكريم اليافي، عبد المعين الملوحي، طيب تيزيني ....)، ومن الزملاء كثير من المفكرين والمبدعين الذين يشار إليهم بالبنان بعد أن حققوا لأنفسهم حضوراً متميزاً، داخل القطر وخارجه، ولن أتورط بذكر الأسماء حتى لا أنسى أحداً. وكان من حسن الطالع أن أتتلمذ على بعض شيوخ الفكر والثقافة، أو أنني كنت صديقاً مقرباً لآخرين، فقد أعددت رسالة الماجستير بإشراف الدكتور المرحوم عبد الكريم اليافي، وتتلمذت في مرحلة الدراسات العليا على المرحوم الدكتور بديع الكسم ونلت شرف صداقتهما، كما تتلمذت على الدكتور عادل العوا، وجمعتني ندوات مع الدكتور طيب تيزيني والدكتور حامد خليل والأستاذ الصديق المرحوم عبد المعين الملوحي، كما سمعت وقرأت ما كتب كل من رضا صافي ومحيي الدين الدرويش وممدوح السكاف ومصطفى خضر وعبد الكريم الناعم وفرحان بلبل وشاكر مطلق وعبد الإله النبهان ومظهر الحجي ومحمد بري العواني ومحمود نقشو وعبد النبي التلاوي وسواهم من المبدعين، كما كان لي شرف الاحتفاء بالمبدعين الشباب من جيل الثمانينيات وما بعد، ليس في حمص وحدها وإنما في سورية عموماً، وأكثر ما يفرحني أن أكثر هؤلاء قد أضحوا في مقدمة نجوم الإبداع في سورية، ويفرحني أكثر وفاؤهم ومحبتهم التي يسبغونها علي.

□ أنت والصحافة، حبذا لو تتحدث للقارئ عن الصحافة والعمل الصحفي في صعيد المحافظة والقطر والعالم؟

□□ صدر في حمص منذ مطلع القرن الماضي العديد من المجلات والصحف أذكر

منهـا (دوحـة الميمـاس، الأمـل، الخمائـل، الينبوع، الإصلاح، حمص، الفجر، السوري، السوري الجديد، الميزان، العهد، العروبة ..... وقـد أكـون نسـيت بعـض أسمـاء المجـلات والصـحف، ولاسـيما تلـك الـتي كانـت تصـدر بصورة غير دورية).

أمـا عـن علاقـتي بالصـحافة فقـد بـدأت كقارئ نهم لما يكتب في الصحف والمجلات، ولاسـيما الموضـوعات الفكريـة والنقديـة والإبداعية عموماً.

وبالمناسبة فقد ربطتني بصحيفة العروبة علاقة وثيقة، من خلال صداقتي مع رئيس تحريرها الأستاذ أحمد تكروني، وقد أشرفت على صفحة أدب ونقد الأسبوعية لمدة تزيد عن عشر سنوات، كما كنت أكتب أسبوعيا مقالة في زاوية (تحية الصباح).

والعمل الصحفي، والكتابة الصحفية عمل شاق، لأنه يحتاج إلى متابعة يومية، وإلى مهارة خاصة لإيصال الفكرة في ظل المثبطات العديدة التي على الصحفي أن يلتف حول ما تضعه من خطوط مختلفة الألوان.

□ علاقتك مع الشخصيات و الأعلام والرموز السورية والعربية والعالمية، خاصة كتاباتك عن عبد الحميد الزهراوي؟

□□ ربطتني علاقة صداقة مع بعض رموز وأعلام الثقافة في القطر أذكر منهم المرحوم حامد خليل، والمرحوم عبد الكريم اليافي، والمرحوم بديع الكسم، والدكتور طيب تيزيني، والدكتور سمير حسن، وجورج صدقني، وعلي عقلة عرسان ..... وربطتني علاقات صداقة وزمالة مع العديد من الشعراء والأدباء والمفكرين و أعتز بذلك.

أما عن الرموز فإنني أفخر بما كتبته عن الشهيد عبد الحميد الزهراوي، لأنني أخرجته إلى دائرة الضوء بعد أن تم التعتيم على فكره لسنوات طويلة. كما أفتخر بأنني قدمت قراءة مختلفة لأعمال عبد الرحمن الكواكبي. وأدين لعباس محمود العقاد ومحمد شاكر وطه حسين و سلامة موسى بالكثير على ما بينهم من اختلاف المشارب.

وأدين بالفضل، كذلك، لكثير من الكتاب والمفكرين الغربيين، ومنهم ماكليتش، وتودوروف، ودي سوسير، وجاك لاكان، وفرويد، وماركس، وأنغلز، وهيدغر، وهيجل، وبرغسون، .... وسواهم، فقد تعلمت منهم الكثير، وتشكل كتاباتهم جزءاً مهما من بنياني الثقافي.

□ المشروع الفكري العربي وكيف تراه في ظل المتغيرات العربية والدولية.

□□ أجرؤ على القول بأنه لم يكن للعرب في العصر الحديث مشروع فكري واضح المعالم.. كل ما بشر به مفكرو ما يسمى بعصر النهضة العربية كان عبارة عن عموميات يتفق الجميع حولها لكنهم كانوا من مشارب فكرية مختلفة، تجمعهم العموميات وتفرقهم التفاصيل والجزئيات والمصالح، لأنهم لم يكونوا يعبرون عن مصالح اجتماعية واقتصادية واضحة، وإنما كانوا يعبرون عن أفكار رومانسية تتعلق بالحرية والكرامة والعدالة، بعبارات لا يختلف أحد حولها.. لكن ما إن يتقدم التعبير نحو المصالح حتى تتشظى تلك القشرة الرقيقة من العموميات ويبدأ الاختلاف.. لأن الفكر يحتاج إلى حامل اجتماعي يتبناه ويدافع عنه..

ومما أعاق تبلور مشروع فكري عربي نهضوي واضح أن العرب بدؤوا بالتفكير بمثل

هذا المشروع في وقت كانت فيه الإمبريالية في أوج قوتها، ونهضة العرب تناقض مصالحها، فعمل الإمبرياليون بكل الوسائل في سبيل عرقلة قيام المشروع النهضوي العربي الحقيقي، من خلال تشجيع بعض الشرائح لتكون في مقدمة الصفوف، وأعطوها كل الامتيازات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، لتقوم بتسويغ ثقافة الآخرين ومصالحهم، وبيعها للجماهير، إلى أن وصل الأمر إلى مرحلة انسداد الآفاق، وانفجار الأوضاع بشكل مأساوي، والكل شامت وفرح.

ولن تقوم للعرب قائمة ما لم يعوا أنهم أمة واحدة، وأن حدود (سايكس/ بيكو) ليست حواجز جغرافية فحسب، وإنما هي حواجز ثقافية واقتصادية واجتماعية وأيديولوجية يحاول بعضهم تعميقها خدمة لمصالح الغرب التي تتقاطع مع مصالحهم هم، لصرف الأنظار عن فكرة الأمة العربية الواحدة، فراحوا يخترعون رموزاً وتاريخاً لكل حارة من حارات الوطن العربي. ومع ذلك فأنا متفائل بأن هذا لن يدوم،لأنه ضد العقل، وضد المنطق، وضد المصلحة العامة... وسيكتشف الآخرون أن ما سعوا إلى بنائه منذ (سايكس/بيكو) كان بناءً على الرمال ولابد أن ينهار، وسيعترفون، ولو بعد حين، أن من مصلحة الجميع التعاون مع الفكرة العربية لا في محاربتها وقمعها.

□ أين تضع موقعنا من العالم؟ وكيف ننظر إلى دورنا وعلاقاتنا بالآخرين؟ رؤيتك لهذه الإشكاليات.

□□ العلاقات الدولية تقوم على المصالح، وبقدر ما تكون الأمة قوية تستطيع أن تفرض على الآخرين احترام حقوقها. فنحن في عصر الحق فيه للقوة (كما في كل عصر آخر)، وأينما وجدت القوة ضعفاً داست، ومن حقها أن تدوس، فلننظر لماذا نحن ضعفاء؟ ولنحاول أن نعد القوة لحماية حقوقنا، ولبناء علاقات مع الآخرين نقوم على الندية وفرض الاحترام، وأهم أسباب ضعفنا تفرقنا ، وتعميق الحدود المصطنعة بيننا.

وبالمناسبة أقول: (فليتقطرن / إن صح التعبير) كل قطر ما شاء، لكنه سيجد نفسه دائماً أمام انسداد الآفاق اقتصادياً وثقافياً واجتماعياً .. كل ما أخشاه أن تطول هذه الفترة التي يذهل فيها العرب عن مصالحهم، وعن الإيمان بأن قوتهم في وحدتهم.

التي راح فيها بعض الانتهازيين من المثقفين الملحقين ببطانة هذه السلطة العربية أو تلك، فراحوا يخترعون رموزاً وتاريخاً لكل حارة من حارات الوطن العربي. ولكنني متفائل بأن هذا لن يدوم، لأنه ضد المنطق، وضد المصلحة العربية العامة.. وسيكتشف الآخرون أن ما سعوا إلى بنائه منذ (سايكس/ بيكو) أن كان بناء في الرمال لابد من أن ينهار وأن من مصلحتهم التعاون مع الفكرة العربية لا محاربتها وقمعها.

□ نحن والآخر، أين كنا وكيف أصبحنا؟

□□ لكل أمة آخر يخاصمها ويحول دون تقدمها، والآخر الذي يعادي الأمة العربية منذ قرون وما زال هو الغرب (بالمعنى الثقافي وليس بالمعنى الجغرافي)، فعلاقتنا مع هذا الغرب ينبغي أن تقوم على التفاعل السلمي، لا أن تقوم على التحاور بالحديد والنار، كما جرى ويجري منذ قرون في أحايين كثيرة، وكانت الجهة الأضعف من جهتي الحوار تتحمل تبعات ذلك الحوار.. ووطننا هو الأضعف منذ قرنين من الزمان أو يزيد، ومازال، من ثم، يتحمل تبعات ذلك.. ولن نستطيع أن نلجم تغوّل الغرب

مـا لم ننجـز وحـدتنا وقوتنـا الـتي تسـتطيع الوقوف أمام غطرسة الغرب وعنجهيته.

□ المدرسة، والجامعة، ودورهما، وما لهما، وما عليهما، والصلة بينهما وبين المجتمع، نظرتك لهذه العلاقة؟

□□ المؤسسة التعليمية ما وجدت إلا لنشر المعرفة والفكر العقلاني البعيد عن الخرافات والأوهـام، لكـن، وللأسـف الشـديد، فقـد أخفقت المؤسسات التربوية و التعليمية في بلادنا إخفاقاً ذريعـاً في القيـام بهـذه المهمـة، وذلـك لأسباب عديدة منها اعتبار الطفل، ثم الطالب، وعاء فارغاً عليه أن يمتلئ بما يرغب به الكبار والسـلطة المشـرفة علـى التعليـم، مـن أفكـار ومعلومـات، بـدل تحريضـه علـى الـتعلم والاسـتقراء والاستقصـاء والبحـث .... فخـرج المتعلمون نسخة مكررة بعددهم الحسابي، لا فـرق بـين الواحـد والآخـر، إن وجـد فـرق، إلا بشـكل الخـط وترتيـب الـدفاتر وتنظيمهـا. والكارثة أن هـذا الأمـر قـد امتد إلى التعليم الجامعي، فبدل أن يتم تدريب الطالب الجامعي على البحث الإجرائي الخاص به، وعلى إنجاز ما يظهـر شخصيته المستقلة، وما يساعده في امتلاك الفكر الناقد، صار يطلب منه إعداد حلقة بحث صورية (يمكـن أن تستبدل بسؤال نظـري إن رغـب الطالـب)، بـل إن الطالـب يستطيع أن يشتري الحلقة المعدة من قبل بعض السماسرة من أقرب مكتبة، وما عليه إلا أن يضـع اسمـه(الكريم) عليهـا، مـن جملـة مـن وضعوا أسماءهم عليها من قبل، و يأتي دور المشرف الذي لا يميز، عادة، بين بحث متحول ومنقول، ولا يناقش الطالب بما قدم، بل يضع له علامة تنم عن كرمه .. وكفى الله المؤمنين القتـال. أمـا مـا يتلقـاه الطالـب مـن معلومـات نظرية، وغالباً ما تكون معلومات قديمة، فما عليه إلا أن يحفظها ليعيد إفراغها على ورقة الامتحـان دون أن تلامـس تفكـيره، وكـل مـا يحفظه خلال سنوات دراسته الجامعية لا يزيد عـن (500)صـفحة، بمـا في ذلـك الجـداول والرسـومات، ثـم يعطـى شـهادة جامعيـة تخولـه تسنم وظيفـة مـا، دون أن تكـون لديـه المعـارف اللازمـة، وبـذلك تحولـت الجامعـة إلى امتـداد عقيم للمراحل التعليمية ما قبل الجامعية. ولن تتقـدم العمليـة التعليميـة والتربويـة مـا دامـت أنظمة الامتحان كما هي، تقيس الذاكرة ولا تقيس التعلم، أما ما يقال عن المناهج والكتب المدرسية الجديدة، فهو مجرد شعارات جميلة، ليس لها في الواقع أي أثر ملموس، وإنما هـي وسـيلة مـن وسـائل ارتـزاق بعضـهم بصـورة لا يطولها القـانون. بالإضـافة إلى أن كـثيراً مـن الطلاب الجامعيين قد أجبرتهم علاماتهم على دراسة ما لا يرغبون بدراسته.

وهكـذا بقيـت الجامعـة، والمعاهـد، والمؤسسات التعليمية شبه منبئة عن المجتمع، تخرج باحثين عن عمل في مجالات لا علاقة لهم بما درسوه دون أي خطة واضحة، ودون الربط بين الحاجات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والكفاءات اللازمة، مما يؤدي إلى التضخم في مجال والنقص في مجالات أخرى.

□ المؤسسات الثقافية ودورها في الحياة الفكرية والثقافية، أين موضعها وعملها في المجتمع؟ وهل استطاعت أن تبني الجسور؟ وأن تؤسس لحياة ثقافية مستقبلية؟

□□ ممـا لا شـك فيـه أن للمؤسسـات الثقافيـة أهميـة بالغـة في إنجـاز التقـدم في المجتمعـات، لـذلك نـرى المجتمعـات المتقدمـة تلحـظ وجـود هياكـل ثقافيـة في كـل تنظيم عمراني: (مكتبات، مدارس، مسارح، نواد،

حدائق، ...)، أما عندنا فإن هذه الهياكل الثقافية غير منظورة من قبل واضعي المخططات التنظيمية العمرانية، وإن وجدت فسرعان ما يتم التجاوز والاختراق والإلغاء لصالح بعض المتنفذين من السماسرة والمقاولين، حتى الحدائق لم تسلم من هذه التجاوزات.

أما المؤسسات الثقافية القائمة فبقيت تعمل بصورة صورية، لتسديد النشاطات المطلوبة منها بصورة شكلية فاقعة، ولن تستطيع هذه المؤسسات تأدية مهمتها الحقيقية ما لم تغير سياساتها وبرامجها وطرائقها... لتستطيع استقطاب القامات الثقافية والإبداعية التي لها حضورها في المشهد الثقافي والإبداعي، لا أن تستجيب لطلبات اللاهثين وراء الظهور والشهرة، ممن لا يملكون الموهبة ولا الخبرة ولا المعرفة؛ أما عن الشباب والأقلام الواعدة فيمكن تقديم الرعاية والفرصة للموهوبين منهم ضمن خطة واضحة وواعية لا يكون هؤلاء هم كل الخطة كما يحدث حاليا. ولن تستطيع هذه المؤسسات استقطاب المفكرين والباحثين والشعراء الحقيقيين والمبدعين الذين أثبتوا حضورهم مادامت المنابر الثقافية متاحة لكل من رغب أو لكل من له علاقة ما بهذا الشخص أو ذاك من المتنفذين، ومادامت المكافآت بهذا التدني غير اللائق، مما يدفع كثيرين إلى أن يحجموا عن المشاركة في النشاطات، فيقوم المدعون وأصحاب الإمكانات الرخوة بملء الفراغ، واعتلاء المنابر، مما أساء للمؤسسات الثقافية، وللمشهد الثقافي عموماً.

□ العلوم الإنسانية، والعلوم التطبيقية، كيف نستطيع الموازنة بينها؟ أقول ذلك لأننا أمة ثقافة كلام وشعر على حساب كثير من العلوم؟

□□ نعم، نحن أمة كلام، وكل ما نجيده كلام في كلام كما قال (التوحيدي) مرة، وإذا انتصرنا على العدو بكلمة فكأننا هزمناه في معركة حسب (الرافعي)؛ أقول هذا وفي ذهني كتيب للمفكر المرحوم الدكتور (زكي نجيب محمود) عنوانه (الشرق الفنان)، بين فيه الفرق بين عقلية الشرقيين والغربيين، فالشرقيون يفكرون بطريقة الفنانين والشعراء، ويعتمدون على الحدس والإلهام والإشراق...، أما العقلية الغربية فتعتمد على التحليل والتركيب والحجة والبرهان والبحث في، وعن، الأسباب.

ومع ذلك فإن الإنسان ليس عقلاً فقط، وهو بحاجة لكل أشكال التفكير، شرط أن لا يتغلب جانب على آخر. ولن نتحرر مما نحن فيه ما لم نتخلص من التلقين والتعليم النظري البحت، وما لم نضع مناهج تساعد الطالب على تغليب جانب التعلم على جانب التعليم، كما تساعده في البحث والاستقصاء والاهتمام بالعلل، وبذلك نكون قد عدنا إلى مهمات المؤسسات التعليمية مرة أخرى.

□ دور المثقف في المجتمعات العربية؟ وهل هو مقصر أم أن المجتمع متخلف عنه؟ ولماذا لا يوجد ترابط بين المثقف والكاتب والمجتمع؟

□□ مفهوم المثقف مفهوم ملتبس ومضلل، فليس كل من حمل شهادات علمية مثقفاً، وليس كل مثقف قادراً على أداء ما يتوقعه المجتمع منه، وليس المثقف من يحفظ قدراً كبيراً من المعلومات والأفكار وإنما الذي يتدبرها وينشرها في البيئة التي يعيش فيها.

ولكن مما يحد من دور المثقف انعدام حرية التعبير، والإكراهات التي تفرضها

السلطات المتعددة عليه، وبما أنه مسؤول عن أسرته يضطر للإحجام عن إبداء الرأي حول كثير من الأمور، حتى لا يلحق الضرر بها (العيال مبخلة مجبنة/ حسب قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه)، مما يضطره إلى المهادنة، وإلى غض الطرف عن كثير من الأخطاء، ولاسيما في المجتمعات التي لا تتيح الفرصة أمام ظهور الرأي الآخر، لأن المطلوب من المثقف، حينئذ، إما أن يكون مع ما تروج له السلطات المتنفذة، فيقوم بتزيين تصرفاتها لبيعها للناس، وإما أن يصنف في خانة الأعداء وعليه أن يتحمل تبعات مواقفه.

وبنظرة سريعة نرى أن أكثر من نسميهم مثقفين، وأكثر الكتاب، يحرصون على عدم إثارة غضب من بيدهم قلم السلطة، فيؤثرون الصمت والابتعاد عن الانتقاد، وبعضهم يداور ويناور ويلمح إلى الأخطاء على استحياء شديد.

والمثقف الحقيقي يعرف بواطن الأمور وحقائقها، لكنه يؤثر السلامة، متعظاً بمن سبقه (وبق البحصة)، وما جره عليه ذلك من العنت، مما يجعل المثقف بين نارين: نار الناس الذين يتوقعون منه الكثير، ونار السلطات (المتعددة) التي تنتظر منه ما يرضيها، وأضيف ناراً ثالثة وربما كانت الأشد إحراقاً، وأعني بها نار المعرفة التي يضطر لخنقها وقمعها طلبا للسلامة.

ومن عجب أن نرى كثيراً من المثقفين والكتاب قد باعوا فكرهم ورؤاهم وما يعرفون أنه الحق في سبيل الحصول على بعض عرض زائل من حطام الدنيا.

□ نظرتك المستقبلية؟ خاصة في ظل الصعوبات التي تواجه الأمم الضعيفة في عصر العولمة والتطور السريع والفورة المعلوماتية؟

□□ أنا بطبيعتي متفائل، ومؤمن بأنه لن يصح إلا الصحيح في نهاية المطاف، والصحيح أن هذه الأمة، بما تملكه من عمق حضاري يمتد إلى آلاف السنين، لابد أن تنهض من كبوتها، وأن تحقق أحلامها، وأن تتجاوز ما هي فيه من الضعف والتخلف في المجالات كافة، لا أقول ذلك من باب التمني، وإنما هو المنطق والعقل وطبائع الأمور... ولابد للأمة العربية أن تصنع نهضتها بما يستجيب لحاجاتها المادية والمعنوية، بعيداً عن التنميط وطمس الهوية العربية المتمايزة الذي تحاول (العولمة) أن تفرضه على شعوب الجنوب جميعاً، بما فيها الأمة العربية، مستفيدة من التطور التقاني والمعلوماتي الذي ساعد في عبور الحدود وسقوط مفهوم السيادة. وسيتحول التطور التقاني، الذي أراده الآخرون قيداً يحاصرون به الأمم المتخلفة، إلى وسيلة للتحرر وبناء القوة الذاتية، هذا إذا أحسنا استخدامه بطبيعة الحال.

□□

رأي

أدبيات الاقتباس والإسناد المرجعي وفهرسته لنصٍّ أدبي حسب منهجية الهوامش

د. أحمد بلال

أدبيات الاقتباس والإسناد المرجعي وفهرسته لنصٍّ أدبي حسب منهجية الهوامش

د. أحمد بلال *

يمكن القول إن حبراً كثيراً قد سال للكتابة عن الاقتباس والتنويه والإسناد والمرجعية، وهي مفاهيم سأعود إليها لتوضيحها دون الخوض في مرجعياتها فهذه المقالة لا تندرج تحت مفهوم المقالة المرجعية، وإنما تحدد مضمونها بأنها مقالة تقنية تتوجه إلى الكاتب والباحث المختص في النص والمقالة الأدبية والعلوم الإنسانية، في ضوء ما قرأته وما اطلعت عليه من ضعف في أدبيات الاقتباس والإسناد والمرجعية، كما هي الحال في العلوم التطبيقية والنظرية، الأمر الذي جعلني أكتب مقالات وكتب عن البحث العلمي، والإسناد المرجعي، والفهرسة المرجعية، حسب أصولها العالمية المعتمدة، وقد شغلت ومازالت هذه التقنيات مؤسسات وعلماء عرب وأجانب الأمر الذي يؤكد أهميتها ودورها الهام في مسيرة البحث العلمي (1،2،3،4،5).

1 - صيرورة وسيرورات.

لأن الصيرورة تتم على أطراف جملة من السيرورات، أو أن الاكتشافات تتم على أطراف العلم، أو أن نظرية تصل إلى خواتمها بجهود دارسين عدة دلا كلٌّ منهم دلوه.... بمعنى أن هذه الصيرورة أو هذا الاكتشاف أو هذه النظرية علمية أكانت أم نقدية، تتم عبر مساهمات عدة توصل في النهاية إلى الهدف النهائي لهذه الدراسات الجزئية، الذي كان كلّ منها يشكل هدفاً مرحلياً أو غاية جزئية(6،7).

من هنا التمييز بين الغاية (objectif بالفرنسية و objective الإنكليزية)، وهو الهدف المرحلي الذي خُطط لتنفيذه جزئياً من الهدف الإجمالي النهائي، أي هو ما يحقق فعلياً (Ce qui s,est réalisé réelement بالفرنسية، "which"

* أستاذ جامعي.

"really realised بالإنكليزية). أما الهدف (aim أو goal بالإنكليزية، وbut بالفرنسية) فهو ما يخطط لتنفيذه والوصول إليه بشكلٍ نهائي، أي الهدف النهائي، ويُعبَر عنه بالإنكليزية "proposed point to be reached"، "point que l'on se propose d'atteindre" بالفرنسية، أي النهاية التي يُهدف الوصول إليها، بالإنكليزية "aimed term point"، وبالفرنسية "term point que l'on vise". وعليه فالهدف أوسع من الغاية. فالغاية هي إحداث نقلة على طريق الحل الكامل، أما الهدف فهو الوصول إلى الحل الكامل المتمثل بمجموعة من الغايات أو النتائج الجزئية أو قل المرحلية [8].

هذه الاستمرارية والتواصل بين المراحل الجزئية وصولاً إلى الحل الكامل النهائي تستوجب احترام المساهمين في الوصول إلى هذه الصيرورة، أو إلى هذا الحل الكامل المتمثل باكتشاف أو نظرية. وهذا يفرض ضرورة الاقتباس أو التنويه أو الإسناد أو المرجعية وهي جميعها تشكل روح الأدبيات ethics في كتابة أي مقالة ومنها المقالة الأدبية والعلوم الإنسانية[9،10]. ومن دون ذلك فإن العلم يبقى لغزاً وتصعب الإجابة عن تساؤلاته والتدقيق في مكنوناته[11].

2 - مفاهيم ومصطلحات.

في التعريف فإن الاقتباس (citation بالإنكليزية والفرنسية) هو أن تقتبس أو تأخذ أو تقتطع فكرة أو جملة أو فقرة أو تضميناً لمفهوم أكبر قد يتجاوز حدود هذه المفاهيم ليشمل تلخيصاً لكتاب بكامله، أو شرحاً لنظرية. كل هذه المفاهيم تخضع لآلية أو قل لمنهجية تضبط عملية الاقتباس [12] هذه وهو ما سيعرض تباعاً.

البعض يعبر عن الاقتباس هذا بالتنويه، أي أن تنوه في معرض بحثك أو مقالتك إلى فكرة أو نتيجة أو نقد قد يتعارض أو يتوافق مع ما تذهب إليه. آخرون يعبرون عن ذلك بالأخذ أو الاقتطاع وكلها مفاهيم تندرج تحت مفهوم الاقتباس الذي قدمنا له [13].

ومن المفاهيم الشائعة والمعتمدة في كتابة مقال (أو مقالة لا فرق)، مهما كان نوعه، هو المرجعية referenciality بالإنكليزية، وَ référencialité بالفرنسية. وهي الإسناد إلى دراسات سابقة سواء تعارضت أو تخالفت أو توافقت أو تطابقت مع فكرتك أو نتائجك أو ما تذهب إليه. هذه الإسنادات المتمثلة بأعمال سابقة تخضع لمنهجية في استخدامها وفهرستها، أي إدراج كافة الدراسات أو ما يعرف بالمراجع références بالفرنسية، وَ references بالإنكليزية، أو ما يعتمده البعض بالتعبير bibliography بالإنكليزية وَ bibliographie بالفرنسية [14].

3 - أدبيات الاقتباس والإسناد.

يخضع الاقتباس (أو التنويه أو الأخذ كما أسلفنا) إلى أدبيات تشكل بمجملها مل يتعارف عليه بأخلاقيات أو أدبيات البحث العلمي (Ethics بالإنكليزية و Ethiques بالفرنسية)، أكان العمل أدبياً أم علمياً تطبيقياً. وهذه الأدبيات تشمل الشفافية والدقة، الاقتباس، الإسناد أو المرجعية، وأخيراً الجرأة والشجاعة[15].

يجب أن يكون الاقتباس محدوداً بجملة، أو فكرة، أو بمفهوم. وفي هذه الحالات كلها تجب الإشارة إليها وإرجاعها إلى مصدرها، وإلّا عدت سرقة وتخالف قواعد الاقتباس والأخذ، وقد تستوجب المساءلة بالشكوى أو حتى بالادعاء والمحاكم باعتبار أن هذه الأفكار والمفاهيم مصونة. ومعلوم أن لكل مجلة عالمية قوانينها وأدبياتها في الأخذ والاقتباس وتخضع

جميعها لما اتفق عليه عالمياً بمفهوم الملكية الفكرية (الـ copyrights)[16].

وإذا تطلب الاقتباس مزيداً من الأفكار أو نصاً أو كتاباً فهذه جميعها تعاد صياغتها بأسلوب ولغة الباحث أو الكاتب والإشارة إليها، وإلّا عدت سرقة تخضع لما أشرنا إليه أعلاه. الاقتباس يجب أن يستخدم بأسلوب علمي أخلاقي تنويهاً أو أخذاً.

أما الإسناد فيقتضي الأمانة العلمية دون محاباة أو استبعاد. المحاباة تكون بتشكيل مجموعات تسند أعمالها بكثرة لآخرين، والآخر يسند إليه بما يعرف بمافيات الإسناد لتظهر المادة العلمية، المقالة أو البحث أو المؤلف، هاماً يستحوذ على اهتمام العلميين والمفكرين. لأن من عوامل أهمية العمل مدى الإسناد إليه. أو بالعكس يقوم بعضهم باستبعاد أحدهم لأنه لا يروق له من جهة، أو للحد من أهمية العمل لمجرد أنه لا يستحوذ على إسناد الباحثين له. المحاباة والاستبعاد كلاهما من محرمات البحث العلمي والأدبي[17].

يجب تحاشي استخدام الألقاب في كتابة بحث علمي أو أدبي. كان يقال الأستاذ الدكتور، أو المدير العام، أو الوزير، وهذه كلها مخالفة لروح أدبيات وأخلاقيات البحث العلمي. يقتصر على ذكر الاسم (الكنية) دون أية أوصاف أخرى. وإذا اضطر الباحث للإسناد بأعماله أو التحدث عن دور له يكتفى بذكر المؤلف أو الباحث دون التضخيم أو التعظيم، كأن يُقال: يرى الباحث، يعتقد المؤلف، عدا بعض الأعمال للمؤلف، في كتابه أو بحثه، يرى الكاتب أو المؤلف ... الخ [18].

4 - منهجية الإسناد في نص أدبي أو علوم إنسانية.

كثيرةٌ هي المدارس المعتمدة في الإسناد الأدبي والعلوم الإنسانية، ولكن يمكن إيجازها بمناهج ثلاث منها وهي: التهميش، الأسماء، والترقيم. ولكن الأكثر شيوعاً هو التهميش ولذلك فإن موضوعنا يتركز هنا على هذه المدرسة ومنهجيتها.

يتم الإسناد بهذه الطريقة بوضع دالة في المكان الذي يراد الإسناد فيه، وفي أسفل الصفحة يُحدد هامش بخط مستقيم، ويوضع الرقم ومن ثم المرجع المراد الإسناد إليه (أو الاستشهاد به كما هو متداول عربياً). يتضمن المرجع اسم الباحث (الكنية)، والحرف الأول من الاسم الأول متبوعاً بنقطة للدلالة على الاختصار، فالعام، فعنوان البحث إذا لم يُزود البحث بثبت المراجع في نهايته، أما إذا ذُكرت المراجع في ثبتٍ خاص بها فلا يوضع العنوان هنا. فالمجلة التي نشر فيها (المجلد والعدد)، وأخيراً الصفحات التي تحدد البحث. إذا كان البحث لباحثَين أو أكثر فتُستخدم الطريقة نفسها بعد إضافة الأسماء الأخرى مسبوقة بحرف عطف قبل آخر باحث. إذا اقتضى النص ذكر المؤلف (أو أكثر) فيورد اسم المؤلف ويوضع العام بين قوسين. وإذا كان البحث لمؤلفَين فيُذكر الاثنان معاً. وفي حالة ثلاثة باحثين وأكثر تُضاف للاسم الأول عبارة "وآخرون" وبالأجنبية (.et al). ولكن في الهامش نذكر الأسماء جميعها حسب تسلسلها في البحث المسند إليه.

مثال:

يرى بلال* (2000) أن النقد حمال أوجه
after Bilal (according to) (2000) (*)

يرى بلال وسامر** (2000) أن النقد حمال أوجه
after Bilal and Samer (2000)(**)

يرى بلال وآخرون *** (2000) أن النقد حمال أوجه
after Bilal and al. (2000)(***)

تجدر الإشارة أن بعض المجلات تطلب ذكر رقم الصفحات المأخوذ عنها بالدقة لأن الكثيرين يأخذون أو يقتبسون عن الآخرين (أخذٌ عن آخذ)، فإذا كان هذا الآخر قد أخطأ

الاقتباس بشكلٍ أو بآخر فإن المقتبس عنه سوف يقع في الخطأ نفسه، أما إذا اطلع على النص الأصلي فيتفادى الوقوع في مثل هذه الأخطاء.

إذا كان المرجع مؤلَفاً (كتاباً) فيوضع في النهاية عدد صفحات المؤلَّف، وقبلها توضع دار النشر بدلاً من المجلة والمجلد والعدد في حال مجلة (دورية).

مثال: بلال، أ. (2010) - طريق العرب إلى العلم. دار طلاس، دمشق – سورية، 224 ص. والأمر نفسه بالأجنبية ولكن بدلاً من "ص" الدالة على الصفحة أو عدد الصفحات، يوضع الحرف الأجنبي المقابل "P" (مثلاً 224P). إذا تكرر ورود المرجع نفسه مرة أو أكثر فيُعطى رقماً جديداً ويذكر إلى جانبه، بعد ذكر الباحث والتاريخ، مصدر (أو مرجع) ورد ذكره، وبالأجنبية (op.cite).

مثال: بلال، أ. (2000) - مرجع ورد ذكره. Bilal. A. (2000)- op. cite.

بعض البحوث تقوم على مصدر واحد متكرر مرات أو عشرات المرات، فيكتفي الباحث بذكر الرقم وعبارة: مصدر ورد ذكره. ولكن هذا الأمر لا يقدم أي دلالية، فقد يكون هناك مصادر وردت فأي منها المقصود؟ لا بد من ذكر الاسم والتاريخ، ليحدد الباحث (المرجع) المراد توصيفه: ورد ذكره.

إن عبارة مرجع ورد ذكره، أو بالأجنبية op.cit.، يقتصر استخدامها في المقالة، ولكن في الأطروحة أو في مؤلَف، فتُعتمد في الفصل نفسه، أما في فصل آخر فإنه يُعطى للمرجع رقم جديد حسب وروده. وإذا ما تكرر في الفصل نفسه، يُرجع إلى "مصدر ورد ذكره" وليس لكل مؤلَف أو الأطروحة.

إذا ورد للمؤلف نفسه في العام نفسه أكثر من مرجع، فتوضع دالة تحت العام (a,b,c) للتمييز بينها حسب تسلسل قدمها، أي دالة a للأقدم، يليها c,b وهكذا وصولاً للأحدث.

إذا تم الإسناد لفكرة بأكثر من مرجع توضع أرقام المراجع المسند إليها ضمن قوس واحد متسلسلةً من القديم إلى الحديث وكذا في الهوامش. وفي حال تكرر الباحث أكثر من مرة نستخدم الدالة مع العام. وإذا كان المؤلف بالمشاركة فتُرتب المصادر المشتركة هذه من قديمها إلى حديثها مباشرةً ولو وُجد مصدر آخر أحدث. المؤلف الأول مع مشتركين تورَد مصادرهم بالتتابع وحسب الطرق المعتمدة.

مثال: ظهر مفهوم البنيوية منذ الستينيات ولكنها لم تنتشر إلّا في التسعينيات [V,IV,III,II,I].

ولا يمكن تغيير ترتيب الأسماء لأي مرجع ولو وجد في مرجع اسم بحرف يجعله سابقاً فلا يمكن تغييره وإنما يُحترم ترتيب الأسماء حسب ورودها الأصلي. ففي المرجع رقم (5) يجب أن يورد "أبو زيد" قبل بلال، وقبل يحياوي، ولكن لا يمكن تغيير الترتيب وإنما يُحفظ ورود الأسماء كما هي عند النشر.

إن ترتيب المراجع يخضع دوماً لأبجدية الأسماء حسب ورودها في مصادرها الأصلية، والترتيب الأبجدي يتم حسب الاسم الأول من كل مصدر.

هذه هي المنهجية المعتمدة في الإسناد طبقاً لمدرسة أو منهجية التهميش، وفي كل الحالات فلكل مجلة قواعدها الخاصة بالنشر لا بد من التقيد بها وإلّا أُعيدت قبل وصولها لأن رئيس التحرير يقوم، قبل إحالتها إلى التحكيم، بالتأكد من تحقيق قواعد النشر بما في ذلك الحرف والجدول والشكل والبنية والعناوين الرئيسية للبحث (Hidlines). ويشكل ذلك واحداً من أهم أسباب رفض البحوث العربية والسورية منها بالأخص.

5 - فهرس المراجع المسند إليها.

طبقاً لهذه المدرسة (المنهجية) فإن فهرس المراجع يحدد ذاته بذاته. إذ يُكتفى بإيراد المصادر حسب ورودها في المتن، مع الاحتفاظ بترتيب الأسماء طبقاً لأصلها وترتيبها كما وردت. بالطبع فإن التقيد بالقواعد التي أوردناها يحدد دقة فهرس المراجع دون إشكال. بعض المدارس تكتفي بالتهميش في إيراد المصادر وفي هذه الحال يضاف العنوان كما أسلفنا، وبعضها الأخر يضع قائمة المصادر في النهاية إلى جانب إيرادها أسفل الصفحات وفي هذه الحالة لا يذكر العنوان في الهامش.

6 - خاتمة.

قمت على مدى سنوات عديدة بتتبع مدى معرفة الباحث العربي بشكلٍ عام، والعربي السوري بشكل خاص لأدبيات الإسناد في نص أدبي وفي العلوم الإنسانية وجميع أنواع العلوم الأخرى، لقواعد النشر حتى في المجلات العربية فرأيت عجب العجائب: التفخيم والتعظيم، وتقديم النتائج على المقدمة، وعرض المرجع بعنوانه، وتكرار "مصدر ورد ذكره" دون معرفة الباحث والعام. وفي العلوم الأخرى ظهرت مثالب أكثر: فالشكل لا يُرقم ولا يُذكر في المتن، ومرجع يُذكر في المتن ولا يُذكر في الفهرس، وآخر يُذكر في الفهرس ولا يُذكر في المتن وغيرها كثيرٌ كثير. بحيث أن نسبة الباحثين العرب الذين يجيدون كتابة بحث يحقق القواعد العالمية أقل من 5٪، ومن العرب السوريين أقل من 3٪. الأمر الذي يفسر صعوبة النشر العربي في المجلات العالمية وبالتالي عدم تحكيمها للوقوف على أهميتها وردود فعل المجتمع العلمي والأدبي والفكري عليها مما يُضعف من مدى جدية بحوثنا ومساهمتها في التنمية وكذلك ضعف انتشار اللغة العربية عالمياً [19،20].

فهرس المراجع.

(1) - القاسم، ص. (1999) - نظم البحث والتطوير في البلدان العربية - واقعها والالتزامات الجديدة لتقويمها.
المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (أليسكو)، القاهرة – مصر، 250 ص.

(2) - المشوخي، م. (2002) - تقنيات ومناهج البحث العلمي. دار الفكر العربي، القاهرة - مصر، 224ص.

(3) - الصادري، م. ومبارك، م. (1992) - البحث العلمي، أسسه وطرق كتابته. المكتبة الأكاديمية، القاهرة - مصر.182 ص.

(4) - عطوت، ج. (2000) - أساليب البحث العلمي، مفاهيمه، أدواته، وطرقه الإحصائية. مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن. 194 ص.

(5)- Geyrhard, L. and Heiss, G. (1998)- A practical guide to research methods. Six[th] edition. University press America. 320p.

(6) - بلال، أ. (2007) - تحديات العالم. دار طلاس - دمشق. 287 ص (ترجمة، Allègre, C. 2005).

(7) - بلال، أ. (2002) - البحث العلمي في استراتيجيات التنمية العربية - الضرورات والآليات. دار المنارة، بيروت - لبنان، ودمشق - سورية، 210ص.

(8) - بلال، أ. (2013) - دليل البحث العلمي. دار طلاس، دمشق - سورية. 160 ص.

(9) - بلال، أ. (1997) - أساسيات كتابة بحث علمي. مجلة جامعة دمشق، المجلد3، العدد2، ص ص 165 -169.

(10) - بلال، أ. (2000) - حول منهجية التحكيم العلمي ودوره في البحث العلمي العربي. من الإشكالية إلى الثقافية. مجلة جامعة دمشق، المجلد 16، العدد 1، ص ص 153 -162.

(11) - جيمس، ت. (2009) - لماذا العلم، مطبعتي أكاديمية التعليم ونستا. ترجمة شوقي جلال. عالم المعرفة -الكويت. 193 ص.

(12) - بلال، أ. (2013) - مرجع ورد ذكره.

(13)- Raimes, Ann. (1999)- Key for writers. NewYork, Houghton Miffin CO. 310p.

(14)- Dayr, A. (1999)- How to write a scientific paper. Oryx press. 165p.

(15)- Geyrhard, L. and Heiss, C. (1998)- Op.cite.

(16)- Copyrights (1986)-مصونية الملكية الفكرية

(17) - بلال، أ. (2009) - طريق العرب إلى العلم. دار طلاس، دمشق - سورية، 224 ص.
(18) - بلال، أ. (1991) - البحث العلمي العربي. واقع ومردود. مجلة شؤون عربية، جامعة الدول العربية، العدد 65، ص ص 23 -28.
(19) - بلال، أ. (2014) - أكتب لسورية. دار طلاس، دمشق - سورية، 110 ص.
(20) - بلال، أ. (2016) - العربية على طريق العالمية. مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب السوريين، العدد 549، ص ص 49 -50.

الهوامش

(1) - القاسم، ص. (1999) - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (أليسكو)، القاهرة – مصر، 250 ص.
(2) - المشوخي، م. (2002) - دار الفكر العربي، القاهرة - مصر، 224ص.
(3) - الصادري، م. ومبارك، م. (1992) - المكتبة الأكاديمية، القاهرة - مصر. 182 ص.
(4) - عطوت، ج. (2000) - مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن. 194 ص.
(5)- Geyrhard, L. and Heiss, G. (1998)- University press America. 320p.
(6) - بلال، أ. (2007) - دار طلاس - دمشق. 287 ص (ترجمة، Allègre, C. 2005).
(7) - بلال، أ. (2002) - دار المنارة، بيروت - لبنان ودمشق - سورية، ص.
(8) - بلال، أ. (2013) - دار طلاس، دمشق - سورية. 160 ص.
(9) - بلال، أ. (1997) - مجلة جامعة دمشق، المجلد 3، العدد 2، ص ص 165 -169.
(10) - بلال، أ. (2000) - مجلة جامعة دمشق، المجلد 16، العدد 1، ص ص 153 -162..
(11) - جيمس، ت. (2009) - عالم المعرفة - الكويت. 193 ص.
(12) - بلال، أ. (2013) - مرجع ورد ذكره.
(13)- Raimes, Ann. (1999)- NewYork, Houghton Miffin CO. 310p.
(14)- Dayr, A. (1999)- Oryx press. 165p.
(15)- Geyrhard, L. and Heiss, C. (1998)- Op.cite.
(16)- Copyrights (1986)-مصونية الملكية الفكرية
(17) - بلال، أ. (2009) - دار طلاس، دمشق - سورية، 224 ص.
(18) - بلال، أ. (1991) - مجلة شؤون عربية، جامعة الدول العربية، العدد 65، ص ص 23 - 28 .
(*) - بلال، أ. (2000) - حول نظرية النقد الأدبي. مجلة الموقف الأدبي، العدد 320، ص ص: 115 – 127.
(*)- Bilal, A. (2000)- On the theory of literary eriticism Rov. Al mawqif Al- Adabi, n°320, pp 115-127.
(**) - بلال، أ. وسامر، ن. (2000) - حول نظرية النقد الأدبي. مجلة الموقف الأدبي، العدد 320، ص ص: 115 – 127.
(**)- Bilal, A. and Samer, N. (2000)- On the theory of.., Rov. Al mawqif Al- Adabi, n°320, pp 115-127.
(***) - بلال،أ.، سامر، ن.،سلمان،ن. (2000) - حول نظرية النقد الأدبي. مجلة الموقف الأدبي، العدد 320، ص ص: 115 – 127.
(***)- Bilal, A. Samer, N., and Salman, N.(2000)- On the theory of..Rov. Al mawqif Al-Adabi, n°320, pp 115-127.
(I) - العلمي، ي. (2004) - مفهوم البنيوية ومضامينها. مجلة الموقف العربي، العدد 210، ص ص 118 -124.
(II) - بلال، أ. (2005) - مفهوم البنيوية ومضامينها. مجلة الموقف العربي، العدد 210، ص ص 118 -124.
(III) - بلال، أ. وَ جابر، د. (2008) - مفهوم البنيوية ومضامينها. مجلة الموقف العربي، العدد 210، ص ص 118 -124.
(VI) - بلال، أ. وَ زينب، م. (2010) - مفهوم البنيوية ومضامينها. مجلة الموقف العربي، العدد 210، ص ص 118 -124.
(V) - بلال، أ. يحياوي، ن.، و أبو زيد، ز. (2012) - مفهوم البنيوية.. مجلة الموقف العربي، العدد210، ص ص118 -124.
(19) - بلال، أ. (2014) - دار طلاس، دمشق - سورية، 110 ص.
(20) - بلال، أ. (2016) - مجلة الموقف لأدبي، اتحاد الكتاب العرب السوريين، العدد 549، ص ص 49 -50.

قراءات نقدية

1 ـ القصيدة الواحدة/ دوقلة المنجبي/

. . . . . محيـــي الـــدين محمـــد

2 ـ قراءة في رواية "ضياع في حفر الباطن" لـ "عبد الكريم العبيدي"

. . . . . ملـــك حـــاج عبيـــد

3 ـ الآخر الشرقي في رواية رامون مايراتا

. . . . . د. ماجـــدة حمـــود

4 ـ أوراق مبعثرة

. . . . . د. حمـــدي موصـــللي

5 ـ لودميلا

. . . . . فـرج مجاهـد عبـد الوهـاب

القصيدة الواحدة
دوقلة المنبجي

محيي الدين محمد*

الوجع العاطفي المتجدّد..

إذا كانت القراءة للنّص الشّعري في العصر الجاهلي تعني فعلاً تأويّلياً، ليس القصد منها البحث عن المعنى فحسب، بل يجب على من يودّ الوقوف على معياريّة أسلوبها الفنيّة، أن يجهد في السَّعي بحثاً عن المكوّنات الدلاّلية بما فيها الخفية منها، وذلك عبر تفكيكها من خلال فطنة نقدية في تحليل الواقع، وما تحمله الألفاظ من طاقات جمالية، والتي كشفت عنها الأعماق باستدارات أمامية، وخلفيّة عبر الأقنية الجوفيّة للنّص بامتداد شعري على شبكة الرّؤيا، وقد انتصر التنوّيع البلاغي، المفتوح على النظّام اللّغوي بخيوطه الحاملة لثقافة الشّعر بردائه التراثي الأصيل.

لقد اختلف الدارّسون حول القصيدة اليتيمة، أو الواحدة، أو الضّائعة، أو حتى المنسيّة، في موضوع دراستنا الآن وقيل بأنها نسبت إلى سبعة عشر شاعراً، ومنهم ذو الرّمة، وأبو الشيّص، حتى أن المبِّرد اعتبرها إحدى علاته الأدبية الساكنة تحت اللسان..

وأن الشاعر المغمور دوقلة العبد، أو سعيد بن حميد المنبجي، وصولاً إلى دوقلة المنبجي الذي يقال بأن هذا النص هو من إبداعه رغم اختلاف الآراء حول نسبته إليه وهذا ما أكدت عليه دعد عند لقائها دوقلة الذي اتهم بقتل الشاعر الحقيقي صاحب النص كما تقول المصادر.

ومع هذا التمهيد المختلف نقرأ في وهج الانفعال والمشاعر العميقة، من خلال علاقة الشاعر مع بيئته، وزمنه وتصنيف مرجعيات أهله السلوكية، بما فيها المحبوبة، وقد زار الشاعر الأطلال ليسأل عنها بعد غيابٍ طويل. فشده الوجع العاطفي الحاضن للذكريات، والبوح الذي طارد فيه الرّجفان روحه، وأعضاءه الجسدية، وكأنّه كان يراقب أنثى تتظّلف أوعية الطعّام، من بقايا السمك المشوي، ولكن في المخيلّة.

* أديب سوري.

البذْخ البلاغي في القصيدة:

إن ما حمله النص من أبعاد دلاليّة، وقد استوفى معها الشاعر شروط النّص المتماسك بنائياً، وفنيّاً، بحيث مهما تقادم عليه الزمن، لن يقوى عليه النّسيان، فهو أي النّص يعكس تقنية السّبق في أسراره البلاغيّة التي أضاءت علاماته بوظيفة دلاليّة تخدم رؤية الشاعر، وقد حاصرته رائحة الوّد بتدرج انفعالي، وسرد نفسي، في تداخل سياقي، متقن، وتكثيف لافت، ويبدو أنه معجم شخصي في مشهد حواري داخلي كلّما لاحق فيه المتلقي ذلك الخلاء المعلّق على مفردات المكان، والزمان، وتفوق فيها الشاعر بتعدد أصواته التي لا تخلو من علاقة مبطنة أجاد فيها التعبير بتوظيف الوعي على مستوى الحلم الشعري الصّاعد عبر تجليّات النشأة، والتكوين لذاكرة شعريّة مرتبطة باللّغة، والحياة وقد رمتْ بإيقاعات الشعر وقواعده داخل الطّباع بجذب بلاغي تتواصل معه الخطا في تحقيق مسيرة الألف ميل في هذا الجانب عبر الأجيال كلّها.. يقول الشاعر:

هل بالطّلول لسائلٍ ردّ
أمْ لها بتكلّم عهدُ
أبلى الجديدُ جديدَ معهدها
فكأنّما هو ريطةٌ جرْدُ
من طول ما تبكي الغيومُ على
عرصاتها ويقهقهُ الرّعدْ

في هذا المشهد الاستهلالي، الذي استخدم فيه الشاعر مفردات المكان، حيث كان يلتقي بمن يحب وهي المعشوقة – دعد – كشخصية محورية في الخطاب، الذي لاحق معه الانسيابات البصرية بعيداً عن الوجبة الفكرية الجاهزة للتناول دون احتساب اللّمسات بامتلاءاتها اللوّنية، وقد تخلّى عن المحاكاة الأسلوبية، رغم علاقة الطلوّل بشعراء العصر الجاهلي كظاهرة إعلانية محكومة بالمعطى الشعري الذي كان سائداً في تلك الفترة الزمنية، من حياة الشعراء..

وتوافرت لهذا الخطاب العناصر الفنية التي رافقتها حالات التمزق الجوّاني، عبر النزّوح الروحي، ولكن في سياق بلاغي عماده الاستعارة المكنية التي جعلت المكان شخصاً يحاوره الشاعر، ودلّل حرف الاستفهام هل وأم المعادلة بعده، على بعض التفاصيل الكابوسيّة من خلال محاولة إقناع المكان بأن لا يكون محايداً في موقفه من الشاعر باندماج حالتين هما البصرية، والسمّعية عند طرح الأسئلة عليه أي المكان.. ولكن لقد تغيّر كل شيء في الجسم المكاني الذي كان مألوفاً في حياة الشاعر الأولى معه.. وكأنه ثوب تناثرت خيوطه تحت الاهتراء، وحل به العري، حين تغيرت الملامح كلّها، وأقفلت صيرورة الدّيمومة كلّ جوانبه أيضاً. لقد ضربته العواصف المصحوبة بالهزّات الرّعدية المتمردة، وهي تعانق البرق في ارتكاب المفاجآت.. لهذا كان لا بد للشاعر من أن يعيد في انزياحاته المعمارية كل الارتدادات الأخرى بغية الحفاظ على شهوة الاستماع، وتدريب الحواس على محاكاة ذلك النموذج المهيمن على علاقته بالمستجدات، والمتغيرات التي قرأ فيها حركة الأشياء الجامدة، أو المتحركة في ذلك المكان، ولا سيّما تلك البقرة الوحشية وبعض آثار الجرار التي كان النسّاء يعتمدن عليها في استخراج (الزبّدة) من خلال خضّ اللبن فيها. ويعود إلى وصف محبوبته /دعد/ بارتشاف

لغوي، تماهت فيه لهفته الذاتية مع الخطى التي تخطوها، وهي تنقل حرارة الشوق، بازاحة القناع عنه، حين كانا يلتقيان فيقول:

لهفي على دعدٍ وما حفلت
إلاّ بجرّ تلهفيّ دعدُ
بيضاء قد لبس الأديمُ أديمَ
الحسن فهو لجلدها جلدْ
ويزين فوديْها إذا حسرت
ضافي الغدائر فاحمٌ جعْدُ
فالوجه مثلَ الصّبح مبيضّ
والفرْعُ مثلَ اللّيل مسوّدِ
ضدّان لما استجمعا حُسنا
والضّد يُظهر حسنهُ الضّدُ

في هذا الترتيب الوصفي، بأنساقه المعيارية التي لاحق فيها أنثاه، وقد ارتدت البياض كله، وتأثر وجه الأرض بها فصار امتداداً لملكها، إنه الانقلاب النفسي المشحون بالتأثيرات المكانية التي ابتكرها التشبيه المؤكد بلاغياً، في العلاقة بين جسد دعد المتكامل حتى آخر متعةٍ في نهاية البياض.. كما أن خصلات الشعر السوّداء وقد ألقت بها دعد على جوانب الرأس، حتى شاركت الرقبة في هامش جديد، عماده هذا النظر المفتوح للآخرين، وهم يتأملون فيما أحدثه الجمال عندهم من أثر.

ومع تفاعل الذّوق الصّاعد بمزاج حسّي صنعه التشبيه الحسي لوجه دعد بياض الصبّح، وبالسّواد للون شعرها الذي يشبه لون الليل في حكمة التضاد البلاغية أيضاً عبر تقابل هذين اللوّنين لكن القيمة البلاغية هنا في حركة الألفاظ قد جذبت المتلقي كي يتأمل في طلاوة الفكرة التي استولدها الخلق الشعري حتى خارج النص أحياناً، نظراً لحركة التحول بين الكينونة والظهوّر، أو حتى بين الواضح والمخفي أحياناً أخرى، ويتابع الشاعر:

وكأنّها وسنى إذا نظرتْ
أو مدنف لمّا يفق بعدُ
وكأنمّا سُقيت ترائبُها
والنهّر ماءَ الحسن إذ تبدوُ
ولها بنانٌ لو أردتَ له
عقداً أمكنَ العقدُ

القواعد المعيارية هنا استولدتها الأسلوبية المفتوحة على أعماق الشاعر النفسية، ولكن في حركة التخييل، التي استطاع من خلالها القبض على تبدلاته، في إيقاعات بطيئة أحياناً ولكنها مثيرة لأن "دعد" في مخزونه العاطفي، حين تسرقه بنظرات عينيها، تشبه نعاس الغنج والدلال الذي يصاحب الأميرات حين النهوض من النوم، وكذلك تشبه عاشقاً متثاقلاً في مشيته، وكأنه ينقل عما يبوح بداخله حين يدنو من المناجاة بتوالٍ عاطفي مريح. إن هذا النوع من التشبيه التمثيلي الذي انتزع فيه الشّاعر غوامض الأسرار في جسد محبوبته دعد وقد تعددت فيه العلاقات بين المشبه وهو المحبوبة والمشبه به وهو النّعاس، والمتثاقل بمشيته حين النهوض ومتابعة الحركة.

وهي أيضاً متفوقة على ما عداها، في مؤسسة العشق، لأنّها معطاءة، وكأنها غرّرت صدرها بماء السّقيا وقد شاركت النّهر فبدت أكثر نقاءً في ذلك الماء حين تقادم ظلّها

المعشوق، وهي تمضي قدماً نحو تألقها وتفرّدها بتلك الصّفات الخاصة بها.

كما أن أصابعها الغضّة تبدو سعيدةً ، حين تلقي بالتحية، وقد تعانقت تلك الأصابع مع من تحب، وتهيأت حتى لعقد الزفاف.. إذا ما رغب العاشقان ذلك وهما الشاعر وحبيبته..

وبعد الوصف الذي علّقه الشاعر على سلوك دعد المتنوع بطابعه الفردي تجاه عاشقها آثر أن يقرع ناقوس الفراق الذي أطلق رنّاته مستحضراً معها شهوته بالعودة إلى تناول فنجان قهوته حتى ولو كان مرّاً، إلى جانبها، ولكن على ما يبدو أنها قد هجرته، ونسيت كل علامات الأمكنة، حيث طال الانتظار.. يقول الشاعر:

إنْ لم يكن وصل لديكِ لنا

يشفي الصَّبابة فليكن وعدُ

قد كان أورق وصلكم زمناً

فذوى الوصال، وأورق الصّد

وإذا لم يكن اللقاء بيننا قريباً، فلا يأس أن تحدّدي موعداً، على الأقل – علّ ذلك يخفف من قلق الانتظار الطّويل، ويشفي القلب من غرق التأمل وراء الأفق، وقد خففت معه شبكات ذلك القلب العاشقة.

إنّه المجاز اللغوي الذي أسند فيه الوصال للذّبول، والصدّ للنمّو، ومع هذا التقابل في تأثيره النّفسي على مناخ العلاقة بين الشاعر وأنثاه ما يوحي بالإثارة حين التأويل بالحالة التي وصلت إليها علاقتهما.. ويتابع في تجلياته الهادئة موضحاً خطر السراب..

لكِ أشواقي إذا نزحتْ

دار بنا ونوى بكم بُعْد

وزعمتِ أنّك تضمرين لنا

وداً فهلاّ ينفع الوُدّ؟!

إن تتّهمي فتهامةُ وطني

وإنْ تنجدي فالهوى نجدُ

مهما شردت أيام اللقا، بعيداً وازدادت كسلاً في محطاتها المألوفة بين الشاعر، ودعد، فإنها غير قادرة على أن تكون حاجزاً بين قلبين عاشقين حتى في حال إغلاق الحدود كلها، والتي تتحداها مشاعره في رحلة الموت الأخيرة، وادعيت أنك عاشقة ودودة فماذا فعلت إذن؟!

إن كنتِ من سكان تهامة في الحجاز فأنا أيضاً ابن تهامة، وهي موطني الأول حيث ارتفع رأسي هناك – وإن كنت من (نجد) فأنا شاعر علمته نجد العشق، ولا يخلو عتاب الشاعر من شبه إدانة مبطنّه لموقفها نحوه، لكن الصوّر الشعرية الزاخرة في معطياتها تستوقف المتلقي أمام المحدودية، والانغلاق لبعدين يمنحان المكان وعياً شعرياً عماده هذه الشكوى من وجهة نظر الشاعر، فإذا ما أطال العاشق البحث عمن يحب، ولم يجد من يّرق لحاله، فإن قتله عمداً هو أمر مبرّر على الصعيد العاطفي لأن مساحة الأرض مفصلة على مقاس الوفاء لأهلها من عشاق الحياة..

فالسيّف يقطع وهو ذو صدأ

والنّصل يفري الهامَ لا الغمدُ

ليكن لديكِ لسائلٍ فرْج

إن لم يكن فليحسن الرّدُّ

وفي تشابه العلاقة بين دعد والشاعر دلالة فنيّة طالعة من البيئة التي عاش فيها الشاعر،

وهي في وظيفتها الدلالية، تخدم رؤية الشاعر في تبرير دوام العلاقة إذا ما حافظ عليها بنوها. وإلاّ فإنّها قد تصْل إل مرحلة الضعف، لكن هذا لا يقوى على محوها رغم تقادم الزمن، لأن قلب الشاعر هو كنصل السيف قد يقطع الرأس لكن لا يقسو على الجسد.. ويعني بهذا الرأس الأسباب التي كانت وراء الفراق..

ويتوجه بسؤاله المربك أخيراً إلى –دعد – والذي ينتظر في الجواب عليه خلاصه من الوجع العاطفي – فإذا لم تستطع أن تستجيب للقائه في زمنٍ محدّد فلا غزو أن يكن ردّها على طلباته فيه استحسان الذّوق المرتبط بلغة الأنثى في بوحها العاشق، وقد انعتقت من الأسر الذي تفرضه طبيعة الحياة في المجتمعات التي تقمع، وتحبط لحظات اليقظة الرّوحية في ثوبها الذي يرتديه العاشقان .. وهو لا شك الرداء المنتصر في النهاية.

❑❑

المراجع

- كتاب في جريدة تشرين العدد: 142 – الأربعاء 2حزيران 2010
- أصحاب الواحدة: اليتيمات والمشهورات – والمنسيّات في الشعر العربي اختارها وقدم لها محمد مظلوم.
- المعلّقات العشر

قراءة في رواية
" ضياع في حفر الباطن "
لـ " عبد الكريم العبيدي "

ملك حاج عبيد*

"ضياع في حفر الباطن" هي رواية الكاتب العراقي عبد الكريم العبيدي وقد صدرت في بغداد عام (2008) وجمعت بين الرواية التوثيقية والسيرة الذاتية لتعرض لنا المأساة المتجسدة في القهر الذي يتعرض له الوطن، وبالحفر العميق الذي يتركه هذا القهر في نفس الانسان الفرد، وبالظلال السوداء التي يلقيها على المجتمع، ظلال من الخوف والضياع والريبة والنفاق.

رواية مؤلمة قاسية تتركك بعد الانتهاء من قراءتها تتساءل لم حدث ما حدث؟! قرار دمر حياة بلد وجر معه إلى الدمار باقي الأقطار العربية، فعندما تسقط بغداد فهذا يعني بداية الانهيار العربي وهذا ما حدث.

احتلال الكويت كان بداية الكوارث التي أدت إلى انشقاق الصف العربي لا أحد كان يؤيد احتلال الكويت وبالمقابل لا أحد يريد أن تُضرب العراق فللعراق مكانتها في الوطن العربي، ومن هذه الواقعة انطلقت أحداث الرواية.

إذا كان العنوان عتبة النص ومفتاح دلالته فقد حقق عنوان الرواية هذه المقولة، عنوان مؤلف من أربع كلمات "ضياع "وما توحي به الكلمة من معاني التيه والخوف والحيرة ثم كلمة "في" التي تؤكد على وقوع الحدث ثم يتم تحديد المكان فهو" حفر الباطن"، أما اجتماع السيرية والتوثيق فقد جاء في الإهداء:

إلى زوجتي هناء شبيب العطية

وفاء لوحدتك في شهور الضياع

يسبق الرواية هذا المقطع الشعري الذي جاء تالياً للإهداء والذي يلخص مضمون الرواية وينضح بالعدمية والعبثية المرة التي تتولد من انعدام القناعة بما يقوم به الإنسان الذي يحيل إلى حالة الضياع التي يعيشها بطل القصة مجسداً بها مشاعر الجماعة التي ينتمي إليها:

* أديبة سورية.

دفعتني البنادق

نحو البنادق

لا خيار بين نار ونار

فاندفعت مستهزئاً

بالهزيمة والانتصار

هذا المقطع قد عُثر عليه في جيب جثة مجهولة الهوية في نيسان عام 1982 في معركة الفكة بين العراق وإيران.

حرب وراء حرب، من الحرب العراقية الإيرانية إلى غزو الكويت عام 1990 إلى احتلال العراق عام 2003سلسلة من المآسي ماتزال تلقي بتبعاتها علينا.

جاءت الرواية على لسان الراوي بطل القصة مستخدمة ضمير المتكلم، أما الشخصيات فلا تمايز بينها هي مجموعة من الجنود، حتى الأشتر الرفيق الملازم لبطل القصة فقد كانت شخصيته معتمة لا ضوء يميز تناقض تصرفاتها كذلك وسام الذي بدا رقيقاً مختلفاً لم نعرف عنه إلا القليل، وقد احتل السرد في الرواية الحيز الأكبر فالأحداث جسيمة تحدث عن نفسها بنفسها أما الزمن فقد تحدد بشهور احتلال الكويت وتحريرها وقد جاءت الأحداث متتابعة زمنياً بخط مستقيم يفضي إلى النهاية التي تبدو خاتمة للأحداث التي وقعت في حفر الباطن ولكنها تبقى مفتوحة على احتمال قادم يحمل ملامح قاتمة، يتلو السرد عنصر الوصف الذي جاء في لوحات صارخة الصدق والواقعية، ثم تأتي الوقفات التأملية للأحداث وهنا تبرز السمات الشخصية التي ينفرد بها الراوي عن المجموعة التي ينتمي إليها، أما الحوار فقد احتل المرتبة الأخيرة في التقنية التي استخدمها الكاتب، ففي انتظار القصف والموت تقل الرغبة في الحديث مع الآخرين وينكفئ الانسان على نفسه زاهداً في الحوار مشحوناً بهواجسه، مستعيداً ذكريات بعيدة غاربة تتضاءل أمام الهول المنتظر.

بطل القصة شاب شهد الحرب العراقية الإيرانية التي استمرت ثمانية أعوام وهو إذ يستعيد ذكريات هذه الحرب تبدو لنا غائمة، سوقه مع مجموعة من المجندين في قطار إلى الجبهة. .. المعارك، الدوريات، الكمائن، كلمة السر، قصعة الطعام، تزوير الإجازات، ثم تعم الفرحة، لقد انتهت الحرب " كأن مطاحن تلك السنين قد صدئت فجأة خلف ذلك السيل العارم من الرصاص ومشاعل التنوير والأهازيج. صخب هادر صنعته قلوب تخلصت من رفقة الموت ".

بعد سبع سنوات يفاجأ بطل القصة كما يفاجأ العالم بدخول القوات العراقية إلى الكويت.

تمضي شهور الغزو في العراق هادئة إلى أن تقرر أميركا ودول التحالف تحرير الكويت فيجمع الشبان للاحتياط ويساق بطل القصة في سيارة مهترئة إلى " حفر الباطن " على الحدود العراقية الكويتية، في السيارة يتعرف على " الأشتر " الذي سيلازمه طوال مدة الانتظار والقصف والأسر و" الأشتر " مجند هارب من قصة ثأر في موطنه الأهوار، وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بين بطل القصة الأستاذ المثقف صاحب الفكر وبين هذا الرفيق إلا أن الحرب تزيل الفوارق فيبقيان متلازمين إلى نهاية الرواية.

صحراء حارقة في الصيف وريح سموم باردة في الشتاء وندرة في المواد الغذائية وفساد في الإدارة وتناقض حاد بين ملاجئ الجنود

البدائية الفقيرة وبين ملاجئ القادة المملوءة بالخيرات.

شهور المرابطة تبدو كئيبة لا شيء يصلهم بالعالم الخارجي إلا المذياع، يسمعون التقارير والتهديدات والتكهنات، ثم تنتهي فترة الانتظار بإعلان بوش الحرب على العراق وتبدأ عاصفة الصحراء " مئات الصواريخ والقنابل تسقط على المنشآت الحيوية، مؤسسات بكاملها تحولت إلى ركام، نشرات الأخبار تنقل أخبار الحرب الكارثية التي تتحول إلى أروقة مجلس الأمن إلى تصريحات المندوبين الدائمين إلى المؤتمرات الصحفية والبيانات والردود والإدانات والترحيب وأخبار الكوارث والنكبات في بغداد العاصمة ".

يطغى على الجنود الإحساس بالعجز خاصة بعد أن أصبحوا بلا طعام ولا ماء، ومن خلال الوصف يقدم لنا الكاتب لوحات قاتمة محزنة بلغت أقصى حالات تأثيرها في أربع لوحات بصرية سمعية مشحونة بالانفعالات، اللوحة الأولى وصفه للحال الذي آل إليه الجنود " تحولنا إلى مخلوقات عدمية هائجة، وجوه مغبرة ولحى قذرة وأجساد ينهشها الجوع والقمل والظمأ داخل ذلك الصخب المجنون الذي كان يلتف حولنا ويحطمنا الواحد وراء الآخر، كانت طائرات بوش وصواريخه العابرة للقارات ترقص وحدها في السماء ومن حولنا يشهد العالم قتلنا البطيء على شاشات التلفزيون " كان العالم يشاهدنا كيف نحترق ".

كان انتظار الهجوم البري يرعبهم وفي هذا الانتظار سقطت مقولات المخطط الامبريالي الصهيوني والنضال والوحدة " كل هذه العواطف تبخرت إثر هذه الصحوة المدمرة على هدير الطائرات والقصف والموت ".

في جو الانتظار المرعب تصحو العاطفة الدينية فالمجند المسيحي راح يذكر أقوال السيد المسيح، والأشتر يتوضأ ويصلي "لأول مرة " ويقرأ القرآن، بعض الجنود بدؤوا يصلون صلاة جامعة.

الكثير من الجنود سلموا أنفسهم للقوات الأميركية، موجات الهروب إلى الداخل كثرت فما عاد الجنود يهمهم إلقاء القبض عليهم من القوات الحكومية فلا شيء في حفر الباطن إلا الدوي والموت فقد تهدمت الملاجئ وأصبحت حفراً ودمرت الأسلحة وخاط الجنود أكياس الخيش التي كانت تُحفظ بها عباءات يتقون بها إبر البرد اللاسعة.

ويسيطر الخوف على الجنود من إشراكهم في معركة " الخفجي " داخل الأراضي السعودية فقد دخلت القوات العراقية إلى المدينة دون مقاومة بعد أن غادرها أهلها ولكن عندما دخلتها القوات السعودية جرت معركة شرسة قتل فيها الكثير من العراقيين واستعيدت المدينة وأسر المئات من الجنود.

وتعلن الهزيمة ويتصدر النبأ العاجل في كل إذاعات العالم ويأتي أمر الانسحاب فينسحب آمر الموقع والجنود وبسبب الفوضى وعدم وصول الأوامر يبقى بطل القصة ورفيقه الأشتر وحيدين في هذا الموقع الصحراوي، وتبدأ رحلة التيه. .. يخبط الرفيقان على غير هدى في هذه الصحراء حتى تدمى أقدامهما وتقودهم خطواتهما الضائعة إلى الوقوع في أسر القوات السعودية لتبدأ المرحلة الثالثة في الرواية وهي مرحلة الأسر.

يوزع الأسرى على خيم وسط معسكر صحراوي محاط بالأسلاك، ويبدو تأثير الحرب والجوع والقهر في تصرفات الأسرى،

فيقدم لنا الكاتب لوحته الثانية عندما تأتي شاحنة المؤونة " يهرعون نحوها في فوضى يتدافعون ويتصايحون ويتشاتمون فيفرقهم الجنود السعوديون وينظمونهم في صفوف سرعان ما تدب إليها الفوضى فيقول الضابط السعودي ساخراً: لو كنا نعلم أنكم هكذا لرمينا المؤونة على ملاجئكم وقضينا عليكم " ثم تساءل: أين اليد التي كانت تبني والأخرى التي كانت تقاتل؟".

ويعلم بطل القصة من مسعفه السعودي بأن هناك محادثات لإطلاق سراح جميع أسرى الحرب وإن انتفاضة البصرة قد قمعت والعراق يمر بمرحلة عصيبة وما زال الكثير من أهله مشرداً ويعاني من ظروف معيشة سيئة.

تنجح المحادثات ويُقرر ترحيل الأسرى، ولكن قسماً منهم يقرر اللجوء إلى دول أجنبية، ويبرز اسم وسام الذي تعرف عليه بطل القصة في إحدى جولاته الليلية، وتبلغ الرواية في هذا الموضع غاية التأثير ويقدم الكاتب ثالث لوحاته التي تتمازج فيها المشهدية مع الصراع الداخلي مع الحاجة إلى التعاطف الانساني، ففي القلب عاطفتان حب الوطن والعائلة وذكريات الطفولة والشباب ورفض حياة لم يعد الانسان يطيقها " خرج وسام من الخيمة وتبعه أفراد مجموعتي الذين نظموا قوافل اللجوء السياسي فهم بحاجة إلى خلوة وإلى حوارات عميقة واستشارات، شاهدت بعضهم يحاور نفسه ويحرك يديه، ورأيت آخرين يضعون رؤوسهم بين أيديهم، ثم عثرت على وسام أخيراً، كان يلصق رأسه بالأسلاك ويبكي بصمت وحين شعر باقترابي منه التفت نحوي ثم وضع رأسه على صدري وأجهش بالبكاء. .. بكى كثيراً وراح يتحدث عن طفولته وعن عائلته عن ضياعه ثم قال: أنا لا أريد العودة إلى العراق ولكنني أشعر بالحزن".

يخرج بطل القصة من المعسكر فيسلمه الضابط السعودي نسخة من المصحف الكريم وورقة نقدية من فئة مئة ريال، ويقله الباص مع مجموعة من رفاقه إلى "عرعر" في الطريق يرون الأرتال الأميركية ومجندوها يرفعون أصابعهم بإشارة النصر أما أهل المدينة والمدن التي سيمرون بها فقد تجمعوا حول الباصات يتأملون راكبيها، وتأتي اللوحة الرابعة تحمل مشاعر كرامة وطنية أهينت ونفوس أذلها أن تُعرض أمام الجمهور للفرجة فكان رد الفعل الغاضب ورد الفعل الحزين الصامت وكان الإحساس بالمذلة " بعضنا ساقه غضبه إلى تحذيرهم فزمجر في وجوههم وراح يتوعدهم ويغرقهم بسيل من الكلمات النابية فتفرقوا بارتباك، بعضنا لم يتزحزح من مقاعدهم ومازالت ملامح وجوههم تحتفظ بحزنها وتتضح إحساساً عميقاً بالمذلة، إنهم أذلاء حقاً، تعرضهم نوافذ الباص لسكان المدن والأرتال الأميركية وعمال محطات البنزين".

سلمهم الضباط السعوديون إلى مفتش الأمم المتحدة في مركز "عرعر" الحدودي، كبير المراقبين الدوليين الذي تمنى لهم حظاً سعيداً أما ضابط المخابرات العراقي الذي استلمهم فقد أمسك بطل القصة من ياقة قميصه (وقال: واحد وثلاثون ورماني كما ترمى بهيمة ضالة جاء لاستلامها في عرعر".

يصلون إلى معسكر في بغداد ويسلمون إلى ضابط مخابرات يصر على أخذ المصاحف والريالات السعودية منهم ويخبرهم بأنهم سوف يعطونهم إجازة لمدة شهر على أن يلتحقوا بعدها إلى وحداتهم في خدمة العلم.

ينقل بطل القصة في سيارة تشبه حاوية نفايات متنقلة إلى مركز محافظة البصرة فيرسم لنا صورة الخراب الذي ألحقته الحرب بالعراق، الدمار على جانبي الشارع أبنية مهدمة جسور محطمة بيوت مليئة بالحفر، جامعة البصرة قد تحولت إلى مرعى للأبقار، أما وسيلة المواصلات فهي عربة يجرها حمار ثم يتابع الطريق سيراً على القدمين ليصل إلى بلدته عندها يصادفه أحد أبناء جيرانه وينادية "ها أستاذ " وهنا يذكر البطل بعد طول نسيان " أنه أستاذ " وعندما يسأل ابن جيرانه عن أحوال البلد يخاف ويتهرب من الإجابة ويقول " هسه هتشوف بعينيك ".

وتنتهي الرواية بهذا التساؤل " هل مازلت أتدحرج في فضائي المقموع من ملجأ إلى آخر من قفص إلى آخر، من قافلة إلى أخرى؟ أشعر أنني أتكرر في التيه ذاته منذ لحظة سوقي إلى الجيش في مرحاض في إحدى عربات القطار، ومنذ يوم تسريحي وتسكعي في الحانات والملاهي ثم إعادة سوقي لأداء خدمة الاحتياط، صور بالية تكرر نفسها في الرمال والعواصف وأقفاص الأسر، وها هي تعود بذات الخيبة التي رافقتني منذ أعوام ".

يحتل التوثيق في هذه الرواية حيزاً واسعاً فالكاتب يذكر لنا التواريخ الحقيقية للأحداث معركة الفكة عام 1982 في بداية الحرب العراقية الإيرانية التي استمرت ثمانية أعوام وبعد سبعة أعوام على انتهائها يأتي احتلال الكويت، كما أنه يورد الأسماء الحقيقية للشخصيات العامة بوش. باول. شوارتزكوف. الكولونيل بيل. الأمير خالد، ويحدد أماكن بعينها حفر الباطن الخفجي. صفوان. بغداد. البصرة.

كما يذكر أسماء المطارات العربية التي تم منها تلقيم الأسلحة وتحميل الطائرات بمئات الأطنان من القذائف الصاروخية والقنابل، وحاملات الطائرات المتواجدة في الخليج والبحر الأحمر التي أبحرت إلى الشمال لتضع العراق ضمن مدى طائراتها.

ويعدد (116) ألف طلعة جوية و(85)ألف طن من القنابل وآلاف الصواريخ العابرة ومئات الآلاف من الانفجارات المدوية، ويذكر هروب الطائرات العراقية إلى إيران، وقصف ملجأ العامرية الذي قتل فيه (314) إنسان بينهم (130) طفلاً تحولوا إلى أشلاء متفحمة.

وعلى الرغم من أن الرواية مكتوبة بضمير المتكلم إلا أن البطولة فيها جماعية فبطل القصة فيها هو أحد المجندين الذين شُحنوا بالقطار إلى حدود إيران، وهو المجند الذي سيق إلى حفر الباطن، وهو المفرج عنه مع رفاقه والعائد معسكر الأسر إلى العراق، هو فرد من هذه الجماعة المسيّرة المقهورة، حتى استرجاعاته وتخميناته مرتبطة بالجماعة فهو يتخيل النقاش الدائر بين تيارين، التيار الذي يؤمن بالأمة العربية التي ستهزم المخطط الإمبريالي الصهيوني وتعيد أمجاد العرب والمسلمين والثاني الذي يصر على "أننا ماضون في الانحدار طالما أن غشاوة الأمجاد تعمي بصائرنا".

أما الاسترجاع (الفلاش باك) لحياته الشخصية فهو نادر لا شيء عن البيئة والأهل لا نرى إلا لقطة سريعة لزيارة قام بها لزوجته لم تتعد رؤيتها بضع دقائق أمام باب البيت.

دائماً هو فرد في جماعة فقد أخذت منهم سنوات الحرب عمرهم وفروقاتهم الشخصية كما ذهبت بقيمهم فالجنود يسطون على

ملاجئ بعضهم بعضاً يأخذون الطعام والبطانيات والحطب، وانحط بعضهم إلى درجة البهيمية في ممارساته الشاذة.

وبما أن البطولة جماعية فلا وجود لأسماء الشخصيات ماعدا اسم الأشتر رفيق رحلة الرواية واسم وسام المجند الذي قرر اللجوء إلى دولة أجنبية، دائماً بطل القصة يتحرك ضمن الجماعة باستثناء وقفاته التأملية التي تبرز ملامح شخصيته المتميزة فبعد إعلان الهزيمة يخرج يتفقد المعسكر فتتدفق لغته الشعرية محملة بحب الحياة والسلام " كان كل شيء ساكناً حتى السماء التي روعتنا بمئات الصواريخ والمقاتلات زينت وجهها تلك الليلة بآلاف النجوم وبدت مزهوة وديعة، لقد انتهت الحرب، آه كم أنت نادرة وثمينة يا جملة السلام الأولى، كم أنت حلوة المرارة ولكنك تأتين متأخرة دائماً بعد بحور من الدم وتحسين بطعم المرارة في أفواه المهزومين "

وعندما يغادر معسكر الأسر ويمر الباص في عرعر يتدفق الشوق إلى الحياة الطبيعية إلى رؤية الناس والشوارع " هذا هو صباح المدن الذي بدأ يضيفنا الآن، شاهدنا الناس كيف تتسلل إلى الشوارع والأزقة والحارات، مررنا على البيوت والشوارع والأرصفة، رأينا النساء والرجال والطلبة والشيوخ وشممنا هواء المدن وحدائقها ".

❑❑

خلافاً لما يراه بارت من (تعميد القارئ فاعلاً أولاً في النص الإبداعي وموت المؤلف) فإن الكاتب هنا هو الراوية بفكره بانتمائه بحزنه بهواجسه ولولا تواجده الفعلي في حفر الباطن لما وجدت هذه الرواية ولما تركت هذا الأثر العميق في نفس القارئ.

لقد أبدع الكاتب في سرده وفي لوحاته وتأملاته وارتقى بأسلوبه في بعض المواضع إلى مرتبة الشعر.

كلمة أخيرة في الرواية إنها قصيدة حزينة يعلو فيها صوت الهجاء للقهر والحرب وكل ما يعوق تفتح الإنسانية في نفس الانسان.

الآخر الشرقي في رواية رامون مايراتا علي باي العباسي

د. ماجدة حمود*

الآخر الشرقي (المسلم)

يتيح لنا الروائي (رامون مايراتا) في روايته "علي باي العباسي" معايشة تماهي الأنا الغربية (باديا) مع صورتها المنعكسة على الجانب الشرقي للمتوسط (علي باي) الذي يبدو، في كثير من الأحيان، مسلما تقيا، يفهم جوهر الدين؛ لهذا يستطيع أن يقدّم رؤية غير نمطية لنبي الإسلام، تتجاوز النظرة المشوّهة له، التي غالباً ما يقدّمها له الآخر الغربي، فهو يرى "محمد مصلحاً للديانات الذرائعية القديمة. منحها بنية أكثر سهولة وعقلانية من الناحية السياسية" أما كتاب المسلمين المقدس (القرآن الكريم) فقد مدحه، لكونه يترفّع عن التفاصيل، ويهتم بالأصول، التي تبني المجتمع على أسس، تعتمد قيما عليا، ترقى بالحياة الإنسانية؛ وبذلك ربط الجانب المدني بالجانب الروحي؛ لهذا "لم يضع ...قواعد دقيقة، لكنه يفتح الباب على نضج تنظيم اجتماعي مستلهم من مبادئ المساواة والتضامن والتسامح..." ولو تأملنا لغة تواصله مع أصحابه المسلمين (في ضيعته "سميلاليا" التي وهبها له سلطان المغرب) لوجدناها تبرز توحّده معهم في (الدين) أي في أصل من أصول حياتهم، إذ يقول: "إن ديننا يؤكد أننا جميعاً متساوون أمام الخالق، فلماذا لا نكون كذلك أمام القوانين التي يضعها الإنسان؟"

يتضح للمتلقي تماهي (الأنا الغربية) بـ(الأنا الشرقية) عبر استخدام ضمير جماعة المتكلمين، وقد أُسند إلى هذا التماهي أداة توكيد (**أننا**) ليثبت في الذهن اشتراكه مع الآخر المسلم في الإيمان؛ من هنا لن يستغرب المتلقي إسناد ضمير جماعة المتكلمين إلى (**ديننا**) فيعلن توحده بهم على مستوى العقيدة، وبعد ذلك يلتفت إلى الجانب الدنيوي (**القوانين التي يضعها الإنسان**) ليعلن انصهاره معهم عبر فعل الكينونة (**نكون**) وما توحيه من قيم وصيرورة (المساواة) أمام الله والقانون.

* أديبة سورية.

صوت الأنا المسلمة:

حين زار (علي باي) المغرب لا حظ أن الدين، يشكل أهم مكونات الشخصية المسلمة، يحضر في وجدانه؛ ليوجّه سلوكه، ويؤثر في تفاصيل حياته اليومية؛ لهذا كان الإنسان المغربي في نظره "**نتاج حسن الضيافة والاستقلال البربري، وفضائل المساواة والتضامن والتسامح الإسلامي**"(1)

يلاحظ المتلقي، هنا، تكافؤ دلالة (**التسامح الإسلامي**) مع دلالة (**حسن الضيافة والاستقلال البربري**) من هنا يبدو كأنه يلمح إلى التعايش التاريخي بين العرب والبربر في ظلال الإسلام.

ما إن وصل (علي باي) إلى شمال إفريقية، حتى ادّعى بأنه عاش فترة طويلة في أوروبة مضطراً، حيث بقي فيها إثر وفاة أبيه؛ ليرعى تجارته وإرثه، وقد احتفى به القائد المغربي (عبد الرحمن معفّري) ودعاه إلى أن يحمد الله؛ لأنه أعاده إلى "**أرض المؤمنين الحقيقيين.**" أي المغرب، التي تقابل أرض الآخر، التي هي ديار كفر!

يعايش المتلقي بفضل علاقات (علي باي) الإنسانية روح (الأنا) المغربية المتوثبة، التي ترغب في النهوض من ركام ضعفها ومواتها، لهذا نجد صديقه (سيدي معطي مورينو) يقول له: "**لابد أنك لاحظت، يا علي باي، أن النباتات توشك أن تقبر المقبرة، هذا المصير، الذي أُريده لأمتي، أن ترتفع فوق الخرائب والموت**"(2)

يؤلم المغربي الواقع البائس، الذي تعيشه بلاده، يريدها أن تتجاوز ذلك الانحطاط والتخلف والموات؛ لهذا لا يجد معادلاً فنياً لها سوى (**المقبرة**) لكنه لا يسمح لهذه الأفكار السوداوية بالهيمنة عليه، فنجده يعيش الأمل بأن أمته ستحيا ثانية، وتبعث من موتها، كما انبعثت الحياة في هذه المقبرة، حين غطتها خضرة الـ(**نباتات**) فقضت على مواتها، وقد استخدم فعلا شديد الإيحاء، اشتقه من الموت؛ ليدل على نقيضه (**تقبر**) مما يوحي برغبة قوية لدى المغربي في تجاوز جموده وانحطاطه.

وقد حاول (علي باي) الإسهام في بث هذه الروح في حياة أصدقائه المغاربة، مستفيداً من السياق الثقافي الغربي، خاصة أنه عايش الثورة الفرنسية، وآمن بقيمها؛ لهذا نجد الحاج (الإدريسي) في فاس، يعترف بذلك، فيقول له: "**تذهب يا علي باي، بعد أن سلّمتنا كنزاً نفيساً، لقد برهنت لنا أن المغرب، يستطيع أن يخلع عنه جلابية العبودية البائسة، التي حكم عليه بها الاستبداد، كي يرتدي عباءة الحرية الجميلة**"(3)

يتم التركيز، هنا، على الدور السياسي لـ(علي باي) في المغرب، الذي يعدّ رمزاً لبلاد الشرق كلها، فقد (**برهن**) لأهله أنهم قادرون على تجاوز قيود (**الاستبداد**) الذي جعله يكافئ (**العبودية**) من هنا لن يستغرب المتلقي تشبيهها بـ(**جلابية**) يرتديها العربي، فتحاصر جسده وروحه، لكنه أوحى بإمكانه تجاوز هذا الحصار والقهر والانطلاق عبر (**عباءة الحرية**) وبذلك بث فيهم الأمل، وبيّن لهم قدرتهم على تجاوز بؤس واقعهم عبر تشبيه مستمد من تفاصيل حياتهم اليومية (الملابس) وبيئتهم الشرقية.

بدت الصداقة عميقة بينه وبين (الإدريسي) لكنها تخلخلت بعد محاولة (علي باي) خيانة السلطان، لكنه حين يستغيث به؛ كي يستطيع مغادرة المغرب، يغيثه، رغم أنه لم يعد يثق به، وحين يسأله لماذا؟ يجيبه:

"لا وجود للزمن، نعمل أحيانا لصالح الذكرى، أنا أعمل بذاكرة متمسكة بزمن الصداقة، في اليوم الذي أستطيع فيه حفظ حياتك يا علي ستتحول بالنسبة إلي إلى جثة."(52)

إنه يبيّن أن مساعدته له وحمايته؛ ليخرج سالماً، بسبب ذكريات الصداقة، التي جمعتهما في الماضي، أما اليوم فـ(**لا وجود للزمن**) الذي يهب معنى للحياة، فينتهي الزمن، حين يموت الإنسان، فتنقطع علاقاته مع غيره، ولذلك انتهت صداقتهما، وأصبح (علي باي) بالنسبة إليه أشبه بـ(**جثة**)

وحين يلتقيه في باريس، وقد أصبح (الإدريسي) سفيرا لبلاده فيها، يسأله سؤالاً، تقطر لغته مرارة وخيبة، مما يوحي بمدى عمق الجرح، الذي خلّفته خيانة (علي باي) في نفسه:

" - لو أنك انتصرت في المغرب، هل كنت ستمنحنا الحرية أم كنت ستأتي بنا بخسة إلى بلدك؟"

أحس (علي باي) بمدى احتقار العربي له، فبذل جهده في الدفاع عن نفسه محاولا استرداد صداقته الضائعة؛ لهذا يكرر مرتين نداءه بـ(**يا صديقي**) في مقطع صغير؛ وهو يحاول الإفصاح عن وجهة نظره قائلاً: **"أنت تعرف الجواب، يا صديقي، خاطرت بحياتي من أجل تثبيت دستور في تلك المملكة، فشلت لأن الله أراد ذلك. ألهذا أستحق احتقارك؟ أحلامك كانت أحلامي، وبلدك بلدي، لا العرق ولا الدين والأفكار فرّقتنا، يومها خفق قلبانا معاً زمناً طويلاً يا صديقي."**(4)

يسمع المتلقي صوت (علي باي) مدافعا عن نفسه، فيوضح أن هدفه كان نبيلاً؛ لهذا غامر بحياته؛ ليؤسس نهضة سياسية في المغرب، تقوم على أسس متينة، أي على (**دستور**) يشمل الجميع دون تمييز، بعد ذلك يبيّن له أن فشله في تحقيق هذا الهدف أمر قدري، لهذا لا يستحق هذا (**الاحتقار**) من صديقه، فهو عاش في المغرب متماهياً مع أبنائه المخلصين من أمثال (الإدريسي) لذلك يذكّره بمشاركته الوجدانية له، وكيف عاشا علاقة استثنائية، توحّد كل واحد فيها بالآخر (**يومها خفق قلبانا معاً زمناً طويلا**) وقد أمعن في تفاصيل هذه المشاركة؛ ليقنع المتلقي، مثلما يقنع صديقه، ببراءته، وأن هدفه أبعد ما يكون عن الخيانة (**أحلامك كانت أحلامي، وبلدك بلدي**) رغم وجود انتمائهما إلى عالمين مختلفين في (**الدين، البيئة، الأفكار...**)

وقد تجلى هذا التماهي بالآخر المسلم عبر قصة حبه وزواجه من امرأة مغربية (مهنا) ورغبته في الإنجاب منها، وحين يقرر الهرب، تُمنع زوجته من مصاحبته، لذلك يسأل (الإدريسي) عنها، حين يلتقيه في باريس، فيجيبه: **"مهنا بخير..ولدت ابنهما عثمان، يقولون: إن الاثنين يحتفظان بذكراك "**(5) وبذلك تشكل الذكرى الطيبة، التي تحتفظ فيها زوجته عنه، خير دليل على نجاحه في الاندماج مع محيطه المسلم، حتى إنه بدا واحداً منهم، يبادلهم الحب والإحساس بالثقة.

لعل الروائي (رامون مايراتا) من الروائيين الغربيين القلائل، الذين قدّموا معاناة (الأنا المسلمة الأندلسية) التي هُجّرت من إسبانيا، فعاش جزء منها في الرباط، حتى بات قسم كبير من سكانها **"يتحدّر من المسلمين الأندلسيين، ويحتفظون في ذاكرتهم بالهول الذي تحوّلت فيه أرضهم القديمة في ساعات قليلة من جنة إلى جحيم.**

لكن ليس كل شيء حنينا بين أولئك الناس، ترددت على مجموعة من المتنوّرين المصرين على منع غروب علوم تلك المملكة النهائي. كان أبرزهم أيضاً أكثرهم تأثيراً سيدي معطي مورينو الطيب"(6)

يلمح، هنا، الروائي إلى الهمجية، التي مارستها (الأنا الغربية) التي تنتمي إلى بلده (إسبانية) ليطردوا (**المسلمين الأندلسيين**) الذين عاشوا حوالي ثمانمئة عام؛ لهذا تحتفظ ذاكرة هؤلاء (**بالهول**) الذي حوّل (**أرضهم القديمة في ساعات قليلة من جنة إلى جحيم**) وقلب حياتهم رأسا على عقب! ونقلهم من نعيم الوطن إلى قهر هجرانه، رغم ذلك لم يستسلم هؤلاء لمرارة هذه التجربة، ولم يعيشوا الحنين إلى الأندلس فقط، بل تحدوا ظروفهم الصعبة؛ لهذا يصفهم بـ (**المتنوّرين المصرين على منع غروب علوم تلك المملكة النهائي**) وبذلك يقدّم صورة إيجابية للأندلسيين، فهم أصحاب علم وحضارة، سواء أكانوا مقيمين في الأندلس أم في المغرب.

يلاحظ أن صورة المغاربة في الرواية، هي الأكثر شمولية ودقة، ربما بسبب استقرار (علي باي) في المغرب فترة طويلة، لم تتح له في بلاد أخرى، التي عاش فيها بصفته رحالة؛ لهذا لن نعايش صوت المصريين الخاص بهم، وإنما سنجد صورة سريعة، رسمها لهم البطل، فقد حدثنا عن عاداتهم في رمضان، بعد أن لاحظ انقسام المجتمع إلى طبقتين (الأولى غنية علاقتها سطحية بالدين والثانية متدينة) فكان يستمع ليلا إلى "**الضحكات المجلجلة والسعادة الطافحة للأثرياء، الذين، بينما تستمر فترة التوبة، يعيشون هم العكس، ينامون النهار، ويبشمون ويمرحون ليلا**" في حين كانت الفئة المخلصة في إيمانها من (**الحجاج الورعين**) تعاني (**الضنى**) ويبدو الروائي متعاطفا معها؛ لهذا تفوز بتفاصيل مشهدية أكثر من الطبقة الأولى، فهم "**يملؤون شوارع المدينة... يعيشون أهم رمضان في حياتهم، فعليهم أن يصفّوا حسابهم مع الماضي، قبل أن يغادروا، ويستعدّوا ليتحولوا إلى آخرين مختلفين. كنت أراقبهم بارتباك. حماسهم الفظ والإنساني بشكل مرعب يتخطى جمود المشاعر البدائية، الأولية والجياشة، الشبيهة بطعم ثمرة قطفت توا**"(7)

يرسم (علي باي) ملامح فئة (**الأثرياء**) عبر صفات دنيوية (**الضحكات المجلجلة**) لا علاقة لها بشهر (**التوبة/ رمضان**) فهم يمارسون نقيض ما تتطلبه فريضة الصوم (**ينامون النهار**) وينصرفون للملذات (**ليلا**) في حين وصف المتدينين من الحجاج، الذين هم أكثرية (**يملؤون شوارع المدينة**) بصفات إيجابية، توحي بروحانيتهم، ورغبتهم في الارتقاء بأنفسهم، فهم ينظرون إلى هذا الشهر على أنه (**أهم رمضان في حياتهم**) إذ إنهم ينظرون إلى تصرفاتهم في (**الماضي**) وينقدونها (**قبل أن يغادروا**) بلدهم إلى الحج، ليولدوا من جديد، و(**يتحولوا إلى آخرين مختلفين**) ثمة حماس داخلي (**يتخطى جمود المشاعر البدائية، الأولية والجياشة**) مما يوحي بلذة شعورية سرية، لا يعرفها إلا من جربها، لهذا يشبهها بطزاجة (**ثمرة قطفت توا**) تقطر ندى وحلاوة.

إذاً يقدّم الروائي صورتين متناقضتين للمصريين، ليدرك المتلقي بعد المسافة بين المؤمنين، الذين يتذوقون حلاوة الإيمان، ويسعون لبداية حياة جديدة بفضل تجربة الحج، وبين لاهين باحثين عن متع دنيوية رخيصة، فيتخذون طريقاً، يبعدهم عن الله!

صورة السلطان المغربي:

يعايش المتلقي صورة مشرقة لـ(الأنا) المغربية سواء تجسّد إنساناً عادياً، أم حاكماً، وقد رسمت مخيلة الروائي ملامح السلطان (محمد بن عبد الله) مستقاة من التاريخ، فقد ساند بلده إسبانية، خلال حربها مع إنكلترة؛ إذ فتح أمام أسطولها موانئ المغرب؛ لتهاجم منه سفن أعدائها، ولم يكتفِ بذلك بل سمح بتموينها، وسهّل تجارة القمح من ميناء الدار البيضاء "**والأكثر أهمية من ذلك أنه وافق على وجود فتحة يدخل منها نور الرب الحقيقي، واستطعنا أن نفتح بيت بعثتنا من زاوية صغيرة من طنجة.**"(8) فقد سمح هذا السلطان للرهبان الإسبانيين بالإقامة في بلده، رغم ما عُرف عنهم من نشاط تبشيري، صرّح به الروائي بصوت بطله؛ لهذا جعل هذه الجماعة من الرهبان أشبه بنافذة (**يدخل منها نور الرب الحقيقي**)

لكن هذا التسامح مع الآخر الإسباني، لن نجده لدى ابنه (السلطان يزيد) الذي تولى العرش إثر وفاة والده، فقام بنقض تلك المعاهدة، وقطع يد وزير والده، الذي شاركه في توقيعها، وأمر بتثبيتها على باب البعثة التبشيرية، وحين حمل أحد الرهبان، الذين فروا من المغرب، هذه اليد، أكرمها (باديّا) ودفنها "**ليس دفناً مسيحياً، فقد كان كافراً، لكن بجانب شجرة لوز؛ لأنه تصرّف بلطف معنا، ويستحق أن يتحوّل إلى زهرة عطرة**" ص78

ثمة سوء تفاهم على ضفتي المتوسط، لم يتخلص منه، حتى الرجل الغربي المثقف (باديا) نجده يطلق صفة (**الكافر**) على الوزير المسلم، الذي شارك السلطان تسامحه مع الرهبان، مثلما لحظنا ذلك لدى القائد المغربي (عبد الرحمن معفّري) حين دعا المسلم (علي باي) أن يحمد ربه، الذي أعاده إلى "**أرض المؤمنين الحقيقيين.**"

يلاحظ، هنا، أن (باديا) تجاوز هذه المشاعر السلبية، التي هي ميراث الحروب المتبادلة بين الطرفين، فقام بردّ جميل هذا الوزير الذي (**تصرّف بلطف**) مع الرهبان، وعمل على دفن يده بجانب (**شجرة لوز**) كي تبقى ذكرى تسامحه فواحة مثل (**زهرة عطرة**)

أما (**السلطان سليمان**) الذي خان ثقته (علي باي) فيصفه بصفات إيجابية، مما يجعل المتلقي، ينفر من سلوك هذا البطل، وفي الوقت نفسه، يحترم نظرته الموضوعية في رسم ملامح هذا السلطان "**لاحظت في عينيه تحت سحابة من الطيبة طاقة عظيمة، لم يكن يشبه في شيء الاستبداد التافه والخمول، الذي رسمه لي غودوي وأموروس، كان يرتدي ملابس متواضعة، تربيته على الرغم من أنها لا تتجاوز حدود السنة الإسلامية، كاملة بالنسبة إلى الحقوق والتاريخ والشعر، لم يكن يخفي حماسه لتوسيعها بمعارف جديدة**"(9)

يبدو لنا الروائي وقد ابتعد عن الصورة النمطية، التي يرى فيها الغرب ملامح الآخر الشرقي، وخاصة الحاكم، وبذلك اخترق الحواجز المعرفية والتاريخية، التي تبعده عن الرؤية الموضوعية، مثلما تبعده عن معرفة خصوصية مجتمعات الآخر وثقافاته، وبذلك تعد المعرفة والمعايشة خير وسيلة لفهم هذه الخصوصية(10) لهذا بدت صورة هذا الحاكم بعيدة عن الأوهام المسبقة، فهو يمتلك بالإضافة إلى (**الطيبة**) قوة داخلية، تمنحه (**طاقة عظيمة**) فيبدو نقيضا لحكام الشرق

المبذرين؛ إذ عاش زاهدا (**يرتدي ملابس متواضعة**) ويهتم بثقافته لا بملذاته الدنيوية، وكان معنيا بدراسة (**الحقوق والتاريخ والشعر**) حتى إنه بدا متحمساً لتطوير ذاته (**بمعارف جديدة**) وبذلك خرج من قفص الاتهام، الذي يسجن الغربي فيه عادة الحاكم الإسلامي (**لم يكن يشبه في شيء الاستبداد التافه والخمول**) فهو رغم نشأته التقليدية، التي (**لا تتجاوز حدود السنة الإسلامية**) فقد تميز بالطموح المعرفي؛ لهذا تجاوز الصورة المشوهة، التي ترسمها مخيلة (الأنا الغربية) للحاكم الشرقي، فتجعله قرين الاستبداد والجهل.

يصغي المتلقي إلى صوت (الأنا المسلمة) عبر شخصية (الشريف غالب) في مكة، التي تلاحظ تميّز علي باي عن سائر المسلمين الآخرين، وبذلك تبدو كأنها تمارس نوعاً من النقد الذاتي، إذ يقول له:

" - **في نور عينيك شيء يقلقني يا علي باي – كشف - نتأمل نحن المسلمين العالم عبر الغروب، بينما حدقاتنا تستعد لاستقبال الليل، لكنني ألاحظ في عينيك حدة من يتلهف للوصول إلى الفجر...!**

- نور الإسلام هو نور الشرق - أكدت – هل ثمة إثم في التوق إلى حضوره؟"**(11)**

تبدو رؤية شريف مكة لقومه، منسجمة والسياق التاريخي، الذي تعيشه بلاد المسلمين (سياق عصر الانحطاط) إذ يعيشون حياتهم (**عبر الغروب**) أي عبر الماضي؛ لهذا لا يستقبلون سوى (**الليل**) من هنا لاحظ (الشريف) غربة (علي باي) عن قومه، ففي نظرته (**حدة من يتلهف للوصول إلى الفجر**) أي إلى نور حياة جديدة، تصنعها نهضة، تتجاوز فيها ظلمة الواقع! وقد جعل (علي باي) هذه النهضة مكافئة لـ(**نور الإسلام**) الذي بإمكانه أن يؤسس لحياة جديدة، لذلك يجعله مكافئا لدلالة (**نور الشرق**)

لكن هذا النور، يسيء إليه رجال الدين، الذين من المفروض أن يكونوا قدوة للناس العاديين؛ لهذا حين رحل (علي باي) إلى فلسطين، لاحظ أنها جافة "**كقلوب الشيوخ المسلمين والحاخامات اليهود والرهبان الأرثوذكسيين الكاثوليك، الأقباط، الأرمنيين، السوريين والحبشيين، الذين لا يترددون في اللجوء إلى الرشوة والنار أو السيف لزيادة امتيازاتهم في أماكن العبادة**"(12)

ثمة علاقة بين الإنسان والفضاء الذي يعيش فيه، حين يتشوّه رجال الدين، وتعمّر قلوبهم مفاسد الدنيا (الرشوة، القتل، حب المال) لا بد أن ينعكس ذلك على فضاء، يشوّهونه بأفعالهم، فتنتشر البشاعة والقحط، وهذا ما حصل لأماكن العبادة في فلسطين وغيرها!

مظاهر التعصب لدى الأنا والآخر

يلاحظ في رواية "علي باي العباسي" أن كلا الطرفين (الغربي والشرقي) يشوّه الآخر، ويصفه بـ(**الكافر**) لكن هذه اللغة المتعصبة، لم ينطق بها البطل (علي باي) الذي ينتمي لسياق ثقافي منفتح على الآخر، فهو أحد المتحمسين لمبادئ الثورة الفرنسية (الحرية والمساواة والإخاء) بل يلاحظ المتلقي أن هذه اللغة المتعصبة نطق بها أناس بسطاء، وأقرب إلى الجهل، فمثلا حين اختفى القراصنة المسلمون، وبقيت ملابسهم، وزّعها أحد الجنود صدقة على متسولة، لكنه لن ينجو من تأنيب ضميره الديني: "**لن يغفر لي الله قبول صدقة غير مطهرة، من الأفضل أن يحرق الراهب هذه الثياب، جُرّدت هذه الأقمشة من أجسادها،**

لكن نتن الروح باقٍ، يفوح منها نتن الكافر"(13)

يؤرخ الروائي لمرحلة تاريخية، بلغت كراهية الآخر المسلم حدّها الأقصى، فهو بنظر (الأنا الغربية) معتد، يشتغل بالقرصنة، قذر جسماً وروحاً؛ لهذا حين يقدّم ملابسه صدقة، لا يجدها مقبولة؛ لأنها مدنسة، تفوح منها رائحة نتنة، تركها جسد القرصان (**الكافر**).

لم يتوقف التشويه عند الجانب الجسدي، بل امتدّ إلى الجانب الروحي، فعدّ الجندي الإسباني القراصنة المسلمين مرتدين عن المسيحية، وقد شاركه في تكفيرهم السمكري (خوان فويتس) "**لقد بدّل هؤلاء المرتدون ثيابهم، كي يعودوا إلى الأماكن التي ولدوا فيها، ببساطة فهموا أن أيام القرصنة، تقترب من نهايتها، لأن الملك يتعامل مع التركي الكبير، عادوا ليرتدوا ثيابهم المسيحية، هنا السلام وهنا المجد**"ص65

يلاحظ تمجيد معتقد (الأنا) الغربية (**عادوا ليرتدوا ثيابهم المسيحية**) التي هي الثياب الأصلية، التي تبدو طاهرة ونظيفة، فهي نقيض الثياب النتنة للقرصان المسلم، التي تجلت سابقاً؛ لهذا يلحقها لغة تمجّد الذات والفضاء، الذي تتحرك فيه (**هنا السلام وهنا المجد**) ليتداعى إلى الذهن فضاء الآخر ساحة للحرب وللهوان!

في الجانب الشرقي، ثمة أفكار وهابية متعصبة، عاشها (علي باي) أثناء تجربة الحج في فترة تاريخية صعبة، استلم فيها الوهابيون الحكم في شبه الجزيرة العربية، وقد وثّق لممارساتهم المغلقة، التي شملت، (الأنا المسلمة) والآخر المختلف، أي كل من يخالفهم الرأي أو التأويل الضيق للموروث الديني؛ لهذا استطاع الرحالة (علي باي) أن يرصد مشهد هجومهم على أهم مكان مقدس لدى المسلمين "**رأيتهم يصرخون بجنون حول الكعبة، التي ماجت ستائرها مثل أجنحة متراخية لطائر جريح، رؤوس بنادقهم حطّمت الثريات، التي تحيط ببيت الله، ولعق نور الشمس بنهم الظلام الكثيف للنسيج الأسود...**"(14)

يعايش المتلقي هذا المشهد عبر حاستي البصر والسمع (**رأيتهم يصرخون بجنون**) ليصوّر أفعالهم التدميرية لمظاهر الجمال في المسجد الحرام، وذلك بـ(**رؤوس بنادقهم حطّمت الثريات**) وكي يجعل المشهد أكثر تأثيرا يضيف إليه صورة حركية (**ماجت ستائرها**) وتشبيها مؤثرا، التقى فيه الخيال بالانفعال (**مثل أجنحة متراخية لطائر جريح**) مما يستدعي تعاطف المتلقي مع فضاء مقدس، تطعنه البنادق، وتحطمه!

وهو يوثق مشهدا آخر لمكان مقدس لدى المسلمين (المدينة) التي زارها (علي باي) بعد مكة؛ ليكمل أبحاثه، فقد وجدها "**متغيّرة، لقد بسّط الوهابيون العبادة، وحرّروا الأبنية من أي أثر يحرف الانتباه عن إلههم غير المرئي**"(15)

رغم ذلك أصرّ على متابعة طريقه لزيارتها (حيث قبر النبي) بعد أن أبطل الوهابيون ذلك بحزم (في تلك الفترة) دون أن يهتم بأن يعرّض نفسه للخطر، إذ كان "**مخترقاً وصاياهم، لكن لم يكن باستطاعتي ازدراء فرصة تفحّص المدينة الثانية المقدسة في شبه جزيرة العرب، وتحديد الموقع الجغرافي الدقيق**

للأراضي، التي تحيط بها، ومن يختار التوق للمعرفة دليلا له، يعرف أنه اختار أشجع الأدلاء."(16)

إنه يغامر بحياته، حين يقرر زيارة فضاء يقدّسه المسلمون (المدينة) فيخالف أوامر السلطة الوهابية، فيعلن، هنا، أن الهدف من زيارتها معرفي أكثر منه ديني، لهذا وصف رغبته تلك بـ(**أشجع**) دليل، فهو أقوى حافز داخلي، يتحدى به المرء الصعاب! كأن الروائي يؤكد للمتلقي أن الرحالة (علي باي) أكثر انشغالاً بمهمته العلمية من أية مهمة أخرى، فهو يريد أن يؤسس لمعرفة الآخر المسلم عن طريق العلم والمعايشة اليومية، كلقائه بالهاربين من خدم حرم المدينة، فيتبادل الحديث معهم ومع القاضي، الذي يقودهم، فيخبره بأفعال الوهابيين "**أغلقوا المسجد الكبير، وختموا أقفاله بعد أن فرّغوه وخرّبوا كل الزينات، أُفرغت المدينة من سكانها، وربما ابتلعتها رمال الصحراء في النهاية**"(17)

يقدّم الرحالة (علي باي) وثيقة تاريخية لأفعال الوهابيين، فهم لم يكتفوا بإغلاق المسجد، بل خرّبوه، وقضوا على كل جمال فيه، فأفزعوا سكان المدينة، الذين ولّوا هاربين! لهذا رسم الروائي صورة مفزعة للمدينة، وقد أوشكت (**رمال الصحراء**) على ابتلاعها مع سكانها.

كما عايش المتلقي في هذه الرواية كراهية الوهابيين للآخر المختلف (الحجاج الأتراك) الذين لا يخالفونهم الدين أو المذهب، لكنهم ينتمون إلى سلطة أخرى (السلطة العثمانية) لهذا كانوا يوجهون إليهم "**نظرات مشحونة بالكراهية**" وهم لا يكتفون بتلك النظرات، بل يقومون بأفعال تنم عن بلوغ مشاعرهم السلبية حدّ القتل، قدّمه لنا (علي باي) عبر مشهد تصويري "**سمعت طلقة فانزلق تركي، حاول الهرب إلى دريئة الصخر فوق منحدر شديد...**"(18) لكنه لن يستطيع النجاة بحياته من رصاص حقدهم، ولم يشفع له تدينه، وقطعه مسافات طويلة لقضاء فريضة الحج.

يصف الوهابيين بصفة إيجابية (**قوة الإيمان**) لكنه يبين أنها تشكل خطورة، لأنها تنشأ بعيداً عن الثقافة وإعمال العقل بحرية، وهذا هو الدرس الذي تعلّمه منهم "**كيف تصبح قوة الإيمان خطيرة، حين لا تسمح للفهم بمواكبتها**"(19) فتمارس الإلزام والتشدّد في العبادات (كأداء فريضة الصلاة في وقت محدد).

لم يقدّم صورة واحدة لسكان شبه الجزيرة العربية، بل يتيح للمتلقي سماع صوت، يناقض الوهابيين، هو صوت القاضي، الذي يصفه (علي باي) بالثقافة والعقلانية؛ لهذا يسأله: "**كيف يمكن أن يكون الإيمان قاسياً إلى هذا الحد؟**" فيجيبه القاضي: "**لقد تجوّلت، يا علي باي، حسب ما قالوا لي، في نصف العالم، لابد أنك انتبهت أن الإلهام الإلهي في مناطق أخرى كبر من جيل إلى جيل، وطوّر وحفظ بالفنون، الأمر ليس كذلك في الصحراء، فعراء هذا المنظر، يمنح الفراغ حضوراً ملموساً، وينتهي بتحويل الألوهية، التي تختلط بالعدم إلى عاطفة جديدة**"(20)

يربط القاضي إيمان الوهابيين بالبيئة الصحراوية، التي يعيشون فيها، إنها بيئة قاحلة عقيم، لا تنجب فنونا، ترقى بروح

الإنسان، وتسهم في تهذيب سلوكه، لأن الإحساس بالجمال يسبغ عليه حيوية ورقة؛ مما ينقذه من البشاعة والهمجية، أي من (**الفراغ**) الإنساني، وبذلك يتم تحويل العاطفة الدينية من كل تلك الدلالات الراقية إلى (**عاطفة جديدة**) تنتمي إلى القسوة والفظاعة، عندئذ يبدو الإيمان قاحلا في نظر الروائي (رامون مايراتا) أي على صورة الفضاء المكاني، الذي نشأ فيه.

إننا لا نستطيع، هنا، أن نقبل هذه النظرة إلى الفضاء الصحراوي، التي تجرده من أي جمال وإلهام (**فعراء هذا المنظر، يمنح الفراغ حضوراً ملموساً**) إذ يحس من يتأمله بتمتعه ببهاء خاص، لهذا أبدع كثير من الأدباء العرب وصفه (عبد الرحمن منيف، البهاء طاهر، لينا هويان الحسن، ميرال طحاوي...) والوقوف عند جمالياته، وبذلك تبدو المشكلة في عقل الإنسان ونظرته الضيقة أو المنفتحة لا في المكان، الذي يعيش فيه، فيسبغ عليه غنى أو فراغاً، تبعا لفكره وروحه!

رؤية متوازنة بين (الأنا) الغربية والآخر

يتمتع البطل (باديا/ علي باي) برؤية توازن بين (الأنا) والآخر، فيبدو صوته متماهياً مع صوت الروائي، وبذلك يتاح للمتلقي معايشة نظرته الفلسفية حول حقيقة المشاعر، التي نخبئها تجاه الآخر (الحب والكراهية) فيبين أنها مشاعر غير ثابتة، تتغير بتغير الظروف، التي نعيشها: "**لا تكشف لنا الكراهية أبداً عن الإنسان تماماً. وكذلك الحب وإن قبلته بمرارة، الأشخاص أنفسهم الذين كانوا قادرين على الكراهية حتى الحنق، كانوا قادرين على الحب حتى التضحية. مشكلة وجود الشر مثيرة بالنسبة لأية ديانة، لا يمكن لهذه الصراعات المضحكة بين المعتقدات عند الفيلسوف، الذي لا يريد غير خير الإنسانية إلا أن تثير الفضيحة، وتبعث على الشك المقلق**"

إن هذه الرؤية تخرج النظرة للإنسان من إطارها الجامد والنمطي، وتؤكد امتلاكه مرونة مدهشة، تتيح له، تجاوز مشاعره السلبية أو الإيجابية تجاه الآخر، لأنهم يملكون القدرة على اختيار الحب والكراهية، وبلوغ درجتهما القصوى (**الحنق والتضحية**)

نسمع صوت الفيلسوف، الذي يستخدم لغة عامة، ليست معنية بديانة دون أخرى؛ لهذا جاءت بصيغة النكرة (**ديانة**) أما الصراعات بين المعتقدات فيصفها بـ(**المضحكة، تثير الفضيحة**) ليوحي للمتلقي أن هذه الصراعات تافهة، لكنها رغم ذلك خطيرة؛ لهذا (**تبعث على الشك المقلق**) فهي تدمر العلاقات الإنسانية والتواصل الحضاري، وبما أن هدفه (**خير الإنسانية**) لهذا رسم بطل روايته في حالة انفتاح على معتقدات الآخر؛ فازدهت (أناه) وأفلح في تجاوز أوهام الماضي، وما تركته حروبه من سوء تفاهم وتشويه.

وهكذا رحل المتلقي مع بطل (رامون مايراتا) الرحالة (علي باي) إلى عوالم الشرق بكل ما فيها من انفتاح، يبني علاقات صحية، تؤسس لحضارة إنسانية، وما فيها من انغلاق، يدمر التواصل الإنساني والحضارة معاً!

الحواشي

1ـ "علي باي العباسي: مسيحي في مكة" رامون مايراتا، ت: رفعت عطفة، دار ورد، ط1، 1999 ، ص166

2ـ المصدر السابق، ص162

3ـ المصدر السابق نفسه، ص152

4ـ نفسه، ص184

5ـ نفسه، ص275

6ـ نفسه، الصفحة نفسها

7ـ نفسه، ص161

8ـ نفسه، ص221 -222

9ـ نفسه، ص76

10ـ ادوارد سعيد، برنار لويس "الإسلام الأصولي في وسائل الإعلام الغربية من وجهة نظر أمريكية" دار الجيل، بيروت، ط1، 199، ص126 -127

11ـ "علي باي العباسي" ص229

12ـ المصدر السابق، ص253

13ـ المصدر السابق نفسه، ص64

14ـ المصدر نفسه، ص233

15ـ المصدر نفسه، ص236

16ـ المصدر نفسه، ص239

17ـ المصدر نفسه، ص239

18ـ المصدر نفسه، ص235

19ـ المصدر نفسه، ص239

20ـ المصدر نفسه، ص255

❑❑

أوراق مبعثرة

د. حمدي موصللي*

عن الحبّ والحرب

(1)

كلّ شيء معطلٌ
لعينيك أزفُّ نبأ موتي، وأحجز من ضياء
الشمس حزمة أُضيء بها بهوَ قبري
وأنا المُطرود من زمن الخراب إلى زمن
الخراب!..
أيا مدينةً عشقتُ كلّ ما فيها.. مثل امرأة تشبه أنثى الإوزِ العراقيِّ...
تعشق مراتٍ في موسم زفافها
"يا ذات العينين المخضرتين كسهل ساحر
يا رفيقة الأشجار في وحشة الزيف
أيتها الواضحةُ كينابيع الجبال...
اقتربي!.. اقتربي!... ثم اعبري بي فضاءات روحي
كالشمس بلا استئذان!..
أيا مدينة تشبه أنثاي، ويا امرأة تشبه
المدينة التي تشبه أنثاي!..
ويا أنثاي التي تشبه المدينة والمرأة!..
كل شيء معطل!.. معطلٌ كل شيء!...
أنا والمدينة والمرأة وأنثاي..

خمارة القط الأسود

(2)

جسدٌ تتبين ملامحه المكوية بسخطٍ صامت.. تتصلّبُ عضلات وجهه... يصهل الغيظُ بين ضلوعه.. شريطٌ من ذكريات الحبِّ والحرب يعبر مخيلتهُ باضطراب وانخراط.

يتململُ في جلسته.. يحكُ أرنبة أنفه.. يمرر أصابع كفّه على لحيته الكثةِ الصهباءِ يفلل شعرها ويبكي ثم يضحك بانفجار

ـ إيه يا أبو خليل!.. دنيا ملعونة!!.. دنيا بنت حرام!.. سقى الله زمانك!... ثم ردد بالعامية "الذيب لمّا يشيخ ....."

يتململ ثم يعبّ من سيجارته نفساً عميقاً ثم ينفثهُ دخاناً متقطعاً يحوّل بهوَ المكان إلى بقعةٍ ضبابيةٍ مضغوطةٍ يخترقها خيطٌ مدمجٌ من شعاع ضوءٍ، وكأن المكان يوحي بخمارة "القط الأسود" التي أذنت حكومة الانتداب بفتحها في البلدة القديمة على الرغم من احتجاج الشيخ رحمو إمام الجامع العتيق وشاطره البوطي من مشيخةِ البلد، والذين كان لبعضهم حظوة ونصف زعران المدينة، والنصف الآخر من المثقفين وأبناء الشيوخ، قال أبو جاك باعتداد الواثق، وأضاف باحترام زائد:

حتى بعض النسوة اللواتي أَجُلُّهن واحترمهن كُنّ باستمرارٍ يأتين يوم الخميس ليلة الجمعة، وهنّ معطرات حاسرات الرؤوس إلى أنصافها، وقد لففن الأجساد بعباءاتٍ سودٍ... كنّ يدخلنّ الخمارة من بابها الخلفي الذي أتقصد بتركه مواربا وهنّ يضحكنّ رضياتٍ عن دفع ثمن البطحة وأنا أقسم لهنّ برأس نبي الإسلام، وبطاسةِ أويس القرني.. إن سعرها في الرقة مثل سعرها في حلب، وحين أصلُ بكلامي إلى موضع الجملة التي أكرّرها عادة يسبقنني بتكرارها بلهجتي:

ـ / طريق حلب مكتوعة والمعمل خربانه بابا!../

أضحك ويضحكن حتى تشرئب الرقاب، وتهتزّ البطون وتنفر الصدور ولا أدري لحظتها أين تتجه أصابعي العشرة؟!..

ـ العم أبو جاك ذاك الأرمني المتكوّر وصاحب العينين الزرقاوين، الذي جاء المدينة ليلاً قبل تسعين سنة وكان طفلاً يتيماً وجد في فجر يوم أسود وعلى الضفة اليمنى للنهر مفصول الرأس عن الجسد، وعيناه جاحظتان نحو الـ...؟!

يتململ في جلسته.. يعبّ نفساً عميقاً من سيجارته... يقطّب حاجبيه... يحتسي باقي الكأس العاشرة يضحك ثم يضحك ثم يبكي مفجوعاً.

ـ إيه والله زمان يا أبو خليل!..

للموت عناوين أخرى

(3)

في مدينتي!..

كلّ شيء معطل!.. مثل كل الأشياء المعطلة في المدينة العتيقة في زمن الحرب!..

دمارٌ وخرابٌ.. قتل واغتصاب! كلّ شيء مباحٌ!.. كلّ شيء متاحٌ كل شيء مستباح!..

للموت في مدينتي

شكلُ الموت!.. طعمُ الموت!... لونُ الموت!... رائحة الموت!... وللموتِ في المدينة عناوين أخرى مؤجلة!.. مؤجلة!... مؤجلة!..

صدق أو لا؟..

أنت مجبر على الموت فقط لأنك نسيت لحيتك في مكانٍ، وخرجت للشارع من غيرها!..

فإما أن تموت خنقاً في برميل ماءٍ!.. الرأس في القاع، والأَرجل في الهواء أو أن تموت مقطوع الرأس من تفاحة آدم.

وإذا أرادوا بك الرأفة فرصاصة الرحمة أولى بك وأرأف!.. لكن لن ينسوا أن يمثلوا بك.

ـ وقف مذعوراً يرتجف ثم حاول التوازن والتماسك فخذلته ركبتاه فجلس مقرفصاً وعيناه على الكأس الفارغة!.. لفترةٍ، وحرك رقبته ثم حك أرنبة أنفه من جديد!... ثم صرخ بالفراغ!.. كلاب!.. كلاب!...

ومن ثم بلع ريقه وعضّ على شفتيه بقوة وراح ينتحب.

صقر قريش يعبر البرزخ

(4)

عندما عبر صقر قريش البرزخ وجد نفسه وحيداً، وملوك الطوائف قد غادروا مكان الاستقبال، بعد أن تقاتلوا على كعكة في صحن مرمر!..

بكى ثم بكى!.. لكنه فوجئ بمن يربت على كتفه!..

ـ من؟.. أبي عبد الله الصغير؟!..

ـ لا تحزن!.. فحالك ليست بأسوأ من حالي فأنا المحاصر بجيش قشتالة، والفونسو صاحبها يريد رأسي أو مفاتيح المدينة.

ـ ماذا فعلت؟.. بالتأكيد قاتلت وانتصرت!..

ـ لا! بل سلَّمت المفاتيح، وخرجت لاستقبالك، ومن ثم نغادر معاً.

تلملم في جلسته.. كح مراتٍ حتى كاد أن يختنق.. صاح بأعلى صوته.. أبناء الزنى!.. قحاب!... ثم لطم وجهه بكفيه، وضرب رأسه بالحائط مرات وغط في نومٍ عميق لدرجة الإغماء.

في رقةَ الرشيد

(5)

قال أحدهم: رأيت الرشيد في الرقة وحيداً يبكي ويلطم وجهه، ويعفرّه بالتراب وحدهُ البرمكيّ كان يضحك ويضحك وهو يردد: أكون أنا أو لا أكون تلك هي المشكلة!...

قالت اللغة: بين كان ويكونُ تمتدُ المسافةُ وداخل هذه المسافةِ تنتصب "شجرة الدر" مثل سنديانة عتيقة جسداً وروحاً وسرداً وخيالاً وقهراً ومرضاً وعمقاً وجنوناً ثم تقف لتعلن على الملأ من القباقيب المطرزة بالعقيق والعاج والمشتراة من خانات الرقة.. عليها ختم الخليفة الموصلي، وأن آثار الدماء التي وجدت عليها ليست دماءها، وأن "الأتابك عز الدين هو المقتول بها!.. والدماء الموجودة عليها هي دماء المقتول!.. وعدا ذلك هو كذب وافتراء!..

يتململ في جلسته.. يدقق النظر في الكأس الفارغة ويحشر سبابته في صيوان أذنه..

يدوّرها بسرعة وباهتزاز مصحوبٍ بنفرزة مزعجة.

ـ يلعن أبو هالحالة!.. صرنا مسخرة!... قال بانفعالٍ وهو يبحلق بصرصارٍ دخل تواً البهوَ واتجه نحو الكأ بهمَّة يريد الصعود نحو الفوهة لكنه فشل، فاكتفى بالدوران حول الكأس سبع دورات ثم استوى على ظهر، وأرجله معلقة في الهواء!..

ـ من راقب الناس مات هماً.. ردد أبو خليل قال العبد الفقير: لم يكن إبراهيمُ وجماعتهُ قد قرروا أيّ طقوسٍ يعدونها لدفن المقتول "أبي جاك"... إلا أن إبراهيم اتخذ قراره في خلوةٍ وقرر أن يؤم الناس صلاة الميت، ووجهه نحو الغرب، والكعبة بجهة الشرق حيث المدينة!... لحظتها صاح الخليل بالجماعة:

صلاة الميت يا إخوان!.. صلاة الميت!

ثم أعلن الخروج على الجماعة، وأعلن التمرد!

قال الراوي: منذ أن خرج الحميدي خليل عن الجماعة قرر أن يتحول إلى ذئبٍ أغبر يبحث عن غزالة تشبه المرأة!.. لها لونُ القرنفل، وطعم الياسمين، ورائحة الزيزفون، وجدائل شعرها من أَوراق الغرب وعندما وجدها مكر به ابن شعيله!

ـ هل دخلت بها؟ سأله بوجع

ـ شو يعني!.. صارت القديسة "جان دارك" قال ابن شعيلة بلؤم

ـ تفو على شاربك!..

(إيه يا أبو خليل صدقت!.. والله زمان!) ليلتها لم ينم المغني وبقي تحت نخلته يردد بنحيب لا ينقطع وصوت الربابة يواسيه

"عيني تريد النوم والقلب عيّا

وقلبٍ يريد النوم مابو حسابي

مضروب أنا يا ناس.. بصواب حيّا

ومفرق الضلعين صاير صوابي

إليّ ما يدري بلواي يعتب عليا

ويقول يا مسكين!.. إسعدك هابي

هاد الزمان زمان السرسرية

وأهل الوفى راحوا عيابي

زمان دع الحر بأرضٍ واطية

والمصكرة(❖) يا أخوي بها الغراب"

يتململ في جلسته.. يتكوّر حول نفسه.. يطفئ سيجارته ثم يضع رأسه بين فخذيه.. يضحك!.. يبكي!... بعدها لم ينهض، وصوت الربابة يئن ويئن.

❖ المصكرة: بالعامية البدوية.. وتعني مكان القمامة.

❑❑

لودميلا

مواجع السرد مُتغلغلاً في خفايا مصائر البشر

فرج مجاهد عبد الوهاب*

ثمة سؤال بحجم وقع وإيقاع الكارثة الرهيبة التي قتلت البشر والحجر والشجر، والتي اشتغلت عليها الروائية السورية المعروفة "لينا كيلاني" ابنة القاصة المبدعة المرحومة "قمر كيلاني" في روايتها الفجائية "لودميلا" حيث يطرح السؤال نفسه بكل ثقة ومرارة: ما الهدف من الدخول في تفاصيل حدث مروّع قاتل ومدمر، جرى منذ ثلاثين عاماً، مع أن آثاره في المنطقة وما جاورها ربما ما زال مستمراً، ومن ثم نقل ما جري وقتئذٍ إلى فضاء روائي معاصر، لا ينكر أحد عذوبة مسروده وتقانة لغته، وهو يتداخل مع مستويات الحدث على المستوى الإنساني الفردي، ومن ثم على المستوى المجتمعي القريب والمحاذي وحتى البعيد نسبياً.

هل هي فتح أوراق ملف قديم تناساه معظم الناس وأصبح في ذمة التاريخ، وجعبة الذاكرة؟

أم أنها إشارة إلى الآلية الفجائية التي رأتها المبدعة تتكرر وإن كانت بصور مختلفة، متداخلة مع أزمات الأمم والناس الذين كتب عليهم أن يعيشوا فظائع مستبديهم، فجعلتهم أقدارهم في فوهة مدفع، يطلق عليهم قذائفه المستمرة، حتى يظلوا في وسط معاناة الألم وكوارث الآخر الذي يحدد مصائر ناس، كل ذنبهم أنهم ولدوا في زمن الأزمات، وفن صياغة المؤامرات التي فرضت عليهم مكابدة المواجع، والانصهار في آتون الفواجع.

لا أعتقد أن "لينا" كانت بعيدة عما أشارت إليه لتتداخل مع واقع ووقائع انفجار المفاعل النووي "تشرنوبيل" أكبر كارثة نووية شهدها العالم في الخامس والعشرين من شهر أبريل عام 1986م في الاتحاد السوفيتي الذي يعادل كارثاً إلقاء أولى القنابل النووية في "هيروشيما" ومن بعدها "ناجازاكي" عام

* ناقد مصري.

1945م، ليبدأ ميلاد تاريخ مأساوي محفور بدماء الأبرياء، وغبارٍ ذري، وموت يطارد الصغار والكبار، ولا يملكون حيلة للفكاك من الإعصار حتى بالهروب والتهجير والاغتراب.

وحتى لا يُدخلنا عنوان الرواية في متاهات غواية الأسئلة لا بد من الإشارة إلا أن "لودميلا" هو اسم بطلة الرواية وتعني اصطلاحاً "محبوبة الناس" الشاهدة علي جحيم أرضي صاغته "لينا" بكثير من العذوبة والألم على مصائر البشر، ولتضعنا بعد ذلك أمام المفتتح الثاني الذي يحكي في إهداء الرواية التي تقول فيه "إلى الذين عبروا إلى الضفة الأخرى، عسى أن يقبضوا على مفاتحي الجحيم، قبل أن ينفتح أمامهم أي باب من أبوابه وصولاً إلى المشهد الأخير "ولا أعتقد أن مثل هذا الإهداء الملفت إلا ويحمل إضافة إلى كارثية انفجار المفاعل النووي إشارة إلى ما يحدث في بلدها سورية من جحيم وقتل وتدمير وتهجير، وكلها قواسم مشتركة بين الحدثين اللذين يشكلان قمة الأحداث الفجائعية التي يدفع الإنسان الذي لا ذنب له ثمناً لا يستحقه.

تنهض الرواية من خلال تزاحم الأحداث في أسرة يعمل معظم أفرادها في المفاعل "تصوروا أن هذا حالنا، أبي، وأمي، وزوج خالتي، وخالتي أيضاً وابن سارة، كلهم يعملون في المعمل النووي، ما هذه المصادفة التي تجعل كل أفراد الأسرة متورطة في عمل من طبيعة واحدة" ص 24.

وتأخذ الابنة "ناديا" دور الراوي التي تمسك خيوط الأحداث وترويها بدءاً من الأب المسجون ص 11، من دون أن تعرف السبب أو السر في بلاد، حيث الأسوار فيها تحيط بالأسرار، فلا يصل إليها أحداً، ولكن ضرورية لعلها هذه الأسوار لتحمي بلاداً تقترف بين وقت وآخر حروباً تقع بين ساخنة وباردة، نظام صارم لا يجوز اختراقه ولو بلهفة السؤال عن أب غائب ص 14، فهذه الأنظمة الصارمة التي تحكم شعوبها بقبضة خشنة تُخفيها تحت قفاز ناعم لا تضع هامشاً خارج حدود الاتهام إذا ما تمرد أحد علي قوانينها ص 37.

يكشف أيجور عن خلل في قلب المفاعل النووي وأن أخطاراً محتملة من وجود تسرب إشعاعي إلا أن المسئولين عن المعمل بدلاً من يتحققوا من شكوكه ويحاولن إيجاد حل لمثل هذا التسرب يحيلونه إلى التحقيق الأمني والسجن، ليضع البلدة ومن فيها أمام أبواب مجهولة.

ـ في الثانية عشرة إلا ثلاث عشرة دقيقة قبل منتصف الليل اهتزت غرفة المفاعل.

ـ المفاعل رقم أربعة.

ـ أجل يا سيدي، وقد أعطي المهندس الأول أمراً على الفور بإغلاق المفاعل ص 46، لتتسارع الأحداث ويطلب من زوجته لودميلا أن ترحل وعلى وجه السرعة "يعرف أيجور أن تسرب الإشعاع ولو كان بطيئاً قد يعقبه انفجار، ولا أحداً يُقدر مدى قوة الانفجار، لكن تأثيره سيكون حتماً مروعاً ومميتاً إن لم يكن بالاختناق على الفور فهو بالقوة الإشعاعية الضاربة ص 49.

لتبدأ فاجعة الرحيل ثانياً مع أختها وأمها والأولاد ولودميلا في سيارة قديمة سرعان ما تعطلت ونفد البنزين منها لتستمر الرحلة سيراً على الأقدام، حتى وصلوا إلى مكان ظنوه آمناً حيث واجهتهم مزرعة مطفأة الأنوار إلا أنها كانت بالفعل خاوية من أصحابها تتعب الأم الجدة وتموت وتدفن حيث ماتت، وتدخل لودميلا المزرعة الفارغة التي هجرتها ناسها لتكشف أنها منطقة ملوثة فيهربون من المزرعة ومن خطر إشعاعات سابقة وغبار إشعاعي يمكن أن ينفذ ويلوث الهواء؟ بل أي مطر سيغمر "تشرنوبيل" ويجعل الإشعاع يتغلغل في التربة وجذور الأشجار باعتبار أن بلدتها ذات خصوصية في احتوائها على معمل للطاقة الذرية ص 74.

وتعلن حالة الطوارئ في البلدة واستقدمت قوات من الجيش وأجبر السكان على إخلاء منازلهم، وتوافد المختصون لضبط الكارثة وإخماد الحريق المشتعل في قلب المفاعل المنصهر لم يكن هم إيجور سوى أن يقوم بواجبه العملي، فمن سيحمل المسئولية سواه؟ بدءاً من الدولة بأنظمتها الصارمة التي لم تفتح باب الحوار والإقناع وهو أول من نبه إلى الخطر القادم، لكنه لم يلق إلا التعذير قبل التقدير ص 80.

إذن لا بد أن يبحث عن خلاصُه وينضم إلى المتطوعين لتنظيف ما عجزت عنه الآلات، المفاعل يأبى الانصياع والإشعاع النووي يتسرب باستمرار ويزحف ممتداً إلى أماكن كثيرة تدفعه الرياح حسب اتجاهها، أكثر من عشرة آلاف مبردٍ سقطوا ميتين بعد أن استنفدت الإشعاعات طويلة الأمد مدتها في أجسادهم وقعت الكارثة التي تسببت في تلويث أربعين في المائة من سطح أوربا و"ايجور" بين أيدي المحققين القساة يدافع عن نفسه ونظرياته العملية، ليخرج بعد ذلك بمرافقة اثنين من رجاله الاستخبارات ليغيب مع قدر مجهول ص 90.

أسرته تقيم في جناح في مستشفى أقيم لمثل حالتهم، ثانياً شقيقة لودميلا في مرحلة من الاحتضار وتموت ص 93، وتعود بعدها لودميلا إلى البلدة تبحث عن زوجها ودليل براءته وتخضع لتحقيق وتدخل في حوار مع المحقق تجيب على أسئلته بنعم أو لا ص 99.

ويتركها المحقق لتضيع في مساحة ذكرياتها، فالذين صادروا وثائق زوجها ظلوا يلحون على تقدير مفقود له رقم وتاريخ، وتعود إلى البيت الفارغ وتبحث عن التقرير حتى وجدته مصادفة في غرفة ابنتها "لينوتشكا" وتتعرف على رجل من الاستخبارات ترتاح نفسها إليه ويعدها بمساعدتها:

ـ يا سيدتي هناك دوماً ما يفسد طهارة الأشياء على الأرض.

ـ هل أستطيع أن أعتبرك صديقاً.

ـ طبعاً، طبعاً.

ـ إنه التقرير الذي يبرئ زوجي أيجور، يعيد له الحياة المعنوية، يجعل صفحته بيضاء

أمام أهل الأرض وأمام السماء هل تساعدني في إيصالها إلى المسئولين؟ ص 112.

وتجد نفسها في مركز الاستخبارات العامة وتقدم التقرير الذي سيُحال إلى لجنة مختصة لدراسته وإعطاء النتيجة ويطلب منها أن تستريح في الفندق، وتقودها المصادفة إلى رؤية إيفان رئيس زوجها في المعمل والمعارض لقراراته تركض إليه وهو يدخل المبنى المقابل لفندقها وتقرر اقتحامه وتلتقي به وتسأله عن زوجها "لا أعرف شيئاً عن إيجور منذ لحظة الانفجار الرهيب، فكلما حاولت أن استفسر عن أخباره كنت أواجه بالصد والتعنيف، وما استطعت أن أصل إلى حقيقة موته، أو أنه ما يزال على قيد الحياة مهما بذلت من جهد، كأنهم أخفوه أو اختطفوه، أو لعلهم أعدموه.. ص 116.

وتلتحق لوديميلا في المستشفى في قسم السرطان الذي جمعوا فيه مرضى من كل مراحل الإصابة بمرض ا لسرطان وتقرر البحث بين الموجودين على زوجها فتدور على عابر المستشفى وعند باب العنبر 6 تتردد في الدخول إلا أن هدفها دفعها لتبحث بين الأسرة وبينما كانت تتجول بين المرضى سمعت من يكرر اسمها.

ـ لوديميلا.. لوديميلا، هل هي واهمة؟ لا إنه اسمها.

هل هو إيجور؟ هذا ليس صوته، هذا صوت مبحوح أو مجروح تدير ظهرها كما لو أنها تتجاهله.. لكن ماذا لو أنه هو؟

تجمدت في مكانها دون أن تلتفت، هل ستتحمل أن تراه هكذا وقد افترسه السرطان بضراوة؟ لا.. بل ستعود إليه فربما ليس حاله كذلك، وما إن التفتت لتعود حتى رأت المرضة ترفع الملاءة فوق الجسد كما الجسد الضئيل الذي بدا متلاشياً تحت الغطاء، وترسم شارة الصليب على صدرها وهي تتمتم لترحمك السماء ص 122؟

لتتزاحم الأسئلة وتحاصرها وهي تفكر بوطن وصل إلى القمر بينما أقدامه لا تزال في الطين، هي أرض قد تكون للنعيم وقد تصبح للجحيم.

أسئلة كثيرة متعددة ومتداخلة تطرحها الروائية وهي واحدة من أبناء المأساة التي يعيشها بلدها وهي تبحث عن أحوال ناس مقهورين، محاصرين إن لم يكن بالغبار النووي الذي لم ينأ عن شعبها أو بوساطة البراميل المتفجرة أو الصواريخ المدمرة وهي وسائل لا تختلف مصائرها كثيراً عن مصير من عانى انفجار المفاعل النووي الذي لم يبعد الناس الأبرياء من دائرة القدر ولو أنه من صنع البشر أنفسهم أو من تخطيط بعض أنظمة الدول التي لها مصالح من كل جانب، فإن خطراً واحد يشتمل عليها جميعاً، لا يتهددنا في صحة أجسامنا فقط بل يتعدى مسار حضارتنا الإنسانية أيضاً إنه الخطر النووي الذي وإن كان يُعبأ في قنبلة أو مفاعل لا فرق، إنما لا يمكن حصر مدى تأثيره السلبي إذا ما خرج عن مساره، وهذا ما جعل من "لوديميلا رواية

تكشف من خلال القص الروائي تفاصيل انفجار مفاعل تشرنوبيل وترصد الآثار الكارثية التي ترتبت على ذلك الانفجار من دون أن تتخلى عن إسقاط الحدث كفعل كارثي تعيشه نفسياً وهي تواكب ما يحدث في بلادها.

أنها قفزة ا لوعي ما بين ماضٍ وحاضر، ووثبة اللغة الصافية النقية وهي تتداخل مع فعل أحداثها بمكنة روائية عُرفت بها المبدعة لينا كيلاني في كل ما اشتغلت عليه من فنون أدبية سواء في أدب الخيال العلمي أو القصة القصيرة والرواية أو في مجال أدب الأطفال وكلها أعمال إبداعية أشارت إلى قامة مبدعة تعرف أين تضع قدمها وتترك بصمتها في مساحة الحراك الإبداعي المعاصر وبكل ثقة وصدق وأمانة.

❑❑

وإلى لقاء

حرب تشرين

من زمن اليأس إلى بوابات التفاؤل

بقلم: د. عاطف بطرس

حرب تشرين

من زمن اليأس إلى بوابات التفاؤل

د. عاطف بطرس

أشاعت هزيمة حزيران 1967 المدمرة أجواءً تشاؤمية في الوسطين الثقافي والاجتماعي، بلغت حد اليأس والندب وجلد الذات، دون الوقوف بموضوعية نقدية تعالج أسباب الهزيمة ونتائجها.

ثم جاءت حرب تشرين 1973 رداً بليغاً على هزيمة حزيران الكارثية، فنشرت حولها أفقاً من التفاؤل والتفاخر بالانتصارات، التي بعثت من أحقاب التاريخ المغرق في القدم، تحيي الأمجاد وتشيد بالمآثر، فها هم أحفاد عنترة وخالد وصلاح الدين ويوسف العظمة يجددون مجد العرب، بانتصار جديد على العدو الصهيوأمريكي، مسجلين أروع ملحمة في تاريخ العرب الحديث.

ومرت حرب تشرين كسابقتها دون وقفة علمية موضوعية تعالج أسباب الانتصار، منذ اتخاذ قرار الحرب، إلى الإعداد لها، ثم سير أحداثها وما أسفرت عنه من نتائج.

هذا النصر الذي احتفلنا بذكراه منذ أيام، يعيدنا إلى أكثر من أربعين عاماً مضت، إلى أجواء وملابسات عربية ودولية ووطنية، تتطلب وقفة تأملية تناقش بتجرد ودون مبالغة وبعيداً عن انفعالية مشبعة بتفاؤل لا حدود له أو يأس يشل إرادة الفعل.

مشكلتنا أننا ــ ومن حقنا ــ أن نفرح ونمجد الانتصارات ومن حقها، ومن دفع ثمنها، ومن اجترح مآثرها، لكن علينا دائماً أن نحذر من طغيان العواطف، فهي قد تطمس بعض الحقائق التي لابد من إيقاظها من غفوتها، وطرحها على بساط البحث

بكل ما يجب أن يملك المحلل أو الباحث من شجاعة في قول الحقيقة، فقد كان من أهم أسباب الانتصار في هذه الحرب، التوازي والتوازن بين الوحدة الوطنية والظروف الإقليمية والوضع الدولي، في هندسة محسوبة ومدروسة، عملت على تأسيسها القيادة السياسية، قبل البدء بالأعمال العسكرية، التي تطلبت بحد ذاتها إعداداً وتدريباً على أسلحة متطورة، إضافة إلى إعداد معنوي ثقافي، يغسل الآثار والرواسب العالقة في النفوس مما أشاعته الهزيمة الحزيرانية.

الوحدة الوطنية وتراص الجبهة الداخلية المتمثلة في علاقة اجتماعية مجتمعية عضوية، إذ تحول المجتمع السوري خلية نحل في إيقاع منسق، لتحقيق هدف الانتصار بتجاوز الهزيمة وترسيخ القناعة بأن شعبنا وجيشنا قادران على إنجاز المهام الصعبة والانتقال من مهاوي الهزيمة إلى قمم النصر.

النصر ليس دائماً في تحقيق الأهداف المعلنة، فقد يكون أيضاً في دحر مخططات الأعداء وتحطيم تفوقهم، والحد من غطرستهم واستحواذهم على معنويات مقاتلينا وأبناء شعبنا.

الجبهة الداخلية، تواشجت في وحدة وطنية قل نظيرها في عصرنا الحديث، هذه الوحدة الوطنية كانت العتبة الأولى وصولاً إلى إنجاز تشرين.

الخطوة الثانية كانت تنقية الأجواء العربية، برفع شعار التضامن العربي، مما مهد لمشاركة عدد كبير من الدول العربية في الحرب بهذا الشكل أو ذاك، وصولاً إلى استخدام النفط في المعركة، حتى ولو كان المستفيد الأول منه الدول النفطية بارتفاع أسعار النفط عالمياً.

أما المقوّم الثالث وهو التوازنات الدولية، فقد كان إلى جانبنا في هذه المعركة التاريخية المفصلية الاتحاد السوفييتي السابق بكل ثقله السياسي والعسكري، وبذلك تهيأت لنا مساندة دولية يحسب حسابها في موازين القوى العالمية.

إذاً، توفرت إرادة القتال، شجاعة المقاتلين، إيمانهم بحقوقهم، الروح الوطنية العالية، العلاقة الوثيقة بين المواطنين والمؤسسات، إضافة إلى ما سبق كانت من أهم ركائز الاقتصاد.

اليوم ونحن على مشارف نهايات المواجهات العسكرية، ما أحوجنا إلى صناعة تلك الأجواء التي سادت قبل حرب تشرين وأثناءها، من تمتين للوحدة الوطنية، وتعزيز الثقة بين المواطن والمؤسسة، وتجاوز الغرائزية في التفكير وتعميق الانتماء إلى

الدولة الوطن، والعقلانية في التفكير، والترفع عن الصغائر والانتماءات التي أكل عليها الزمن والتي حاول من أشعل الحرب إحياءها بعدما دفنت منذ عقود.

نحن اليوم في أمس الحاجة إلى تشاركية فعالة في عملية بناء الإنسان والوطن، كل من موقعه وبأقصى ما يمكن، استناداً إلى مفهوم الولاء للوطن والدولة، ومحاربة الفكر الإرهابي التكفيري، والإقصائية البغيضة، فلتتوحد كل القوى والجهود من أجل إعادة صياغة إنسان على أساس روح المواطنة قولاً وفعلاً، من أجل سورية الحديثة التعددية العلمانية الديمقراطية.